

Mus. Tr. 890

Compositions-Schule.

Oder :

Die technischen Geheimnisse

der

musikalischen Composition,

entwickelt

aus dem

Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Von

Wilhelm Dyckerhoff.

Zweiter Theil.

Der Harmonielehre erster Cursus.

Leipzig.

Friedrich Brandstetter.

1872.

371. 03. Musik.



Mus. tr. 890

Compositions-Schule.

Oder :

Die technischen Geheimnisse

der

musikalischen Composition,

entwickelt

aus dem

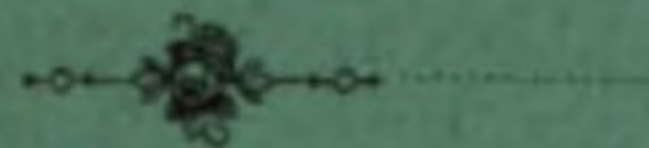
Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Von

Wilhelm Dyckerhoff.

Zweiter Theil.

Der Harmonielehre erster Cursus.



Leipzig.

Friedrich Brandstetter.

1872.

371. B. Mus. tr.

15

Einige sachliche Urtheile im Auszuge über die erste Ausgabe dieser Schrift hier mitzutheilen, möge im Interesse des Gegenstandes und zur nähern Kennzeichnung des Buches gestattet sein.

Geheimer Regierungs- und Schulrath Altgelt in Düsseldorf: — — Was mich gelockt und ermuthigt hat, mich unter die Schüler zu stellen, ist die Methode der Belehrung: Ein mündlicher Vortrag, der in der Schrift seinen Ausdruck gefunden, der den Schüler vor Augen hält und an der Hand, ihn vorzugehen reizt, nun wieder einholt und überholt, dergestalt, dass beide, Lehrer und Schüler die Schule bilden und darstellen. — Ich wünsche Ihnen guten Erfolg und den Lohn der Anerkennung.

Director Dr. A. Diesterweg in Berlin: — — Sie haben mir damit eine grosse Freude gemacht. Sie wissen zwar, dass ich kein Musiker bin, und dass ich daher über das Werk kein sicheres Urtheil habe, aber die Methode ist die richtige, und Sie wissen eben so gut wie ich, dass in dem Musikunterricht, wie in jedem andern, auf die Methode nicht weniger als Alles ankommt. Ich bin nun darauf aus, für die Beurtheilung Ihrer wichtigen Arbeit den richtigen, d. h. den musikalisch und pädagogisch durchgebildeten Mann zu finden. — Ich gratulire nochmals zu Ihrer Arbeit, und freue mich derselben.

Elberfelder Zeitung: — — — aber das vorliegende Werk von W. Dyckerhoff ist nicht nur ein verbesserter, sondern ein ganz neuer Weg, der auch neue Erfolge aufweisen wird. Ein wesentlicher Unterschied gegen die existierenden Werke dieser Art liegt darin, dass es Anleitung giebt, nach gewissen Gesetzen den innern Vorrath herauszuholen und zum bewussten Eigenthum zu machen, während andere Werke mit ihren Regeln an den Harmoniejünger, wie an einen Fremden herantreten. — — — dass wir über die Einfachheit, und tiefe Einsicht, die vorliegendes Werk in das Wesen der Musik gewährt, erstaunt sind, und trotzdem ist es, wie der Verfasser in seiner Vorrede sagt, die Geschichte mit dem Columbus-Ei. Es ist eben das grösste Verdienst des Herrn Verfassers, keine Erfindung, sondern eine Entdeckung gemacht zu haben, die am Ende Mancher hätte machen können, die jener aber gemacht hat.

Musikdirector E. Hentschel in Weissenfels als Referent in Lüben's Pädagog. Jahresbericht: — — Die Einleitung des Werkes erzählt nun, welche Wege der Verfasser einschlug, um die Gesetze der Melodiebildung aufzufinden, und wie er dies nach und nach erreichte. Er entdeckte die Grundformen aller Melodie, die Tonbilder, und gelangte dahin, von ihnen aus die weitere Entwicklung der Melodie Schritt vor Schritt zu erkennen. Wie diese Entwicklung geschehe, wie auf dem Wege derselben sich das Volkslied, der Choral etc. aufbaue, das weist unser Buch nach, zu solchen Bildungen leitet es an. — — — Jeden Falls ist diese Compositions-Schule ein Werk von Bedeutung. Wer es studirt, der wird übrigens nicht nur durch den anziehenden Inhalt gefesselt, sondern auch durch die grosse Einfachheit, Fasslichkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung erfreut werden. — Möge bald die Fortsetzung folgen!

Rheinische Zeitung: — — — — Einen höchst empfindlichen Stoss hat bereits die ganze Zunft der Helden vom Generalbass erlitten. Ausgegangen ist dieser Stoss von der neulich erschienenen Compositionsschule des Herrn

Compositions-Schule.

Oder :

Die technischen Geheimnisse

der

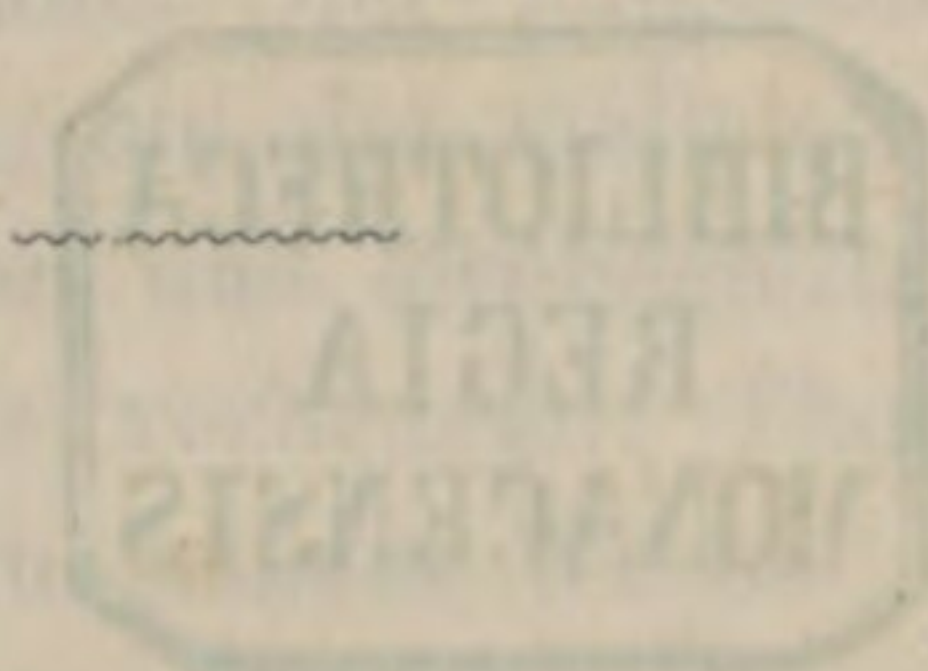
musikalischen Composition,

entwickelt aus dem

Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Von

Wilhelm Dyckerhoff.



Zweiter Theil.

Der Harmonielehre erster Cursus.

Leipzig.

Friedrich Brandstetter.

1872.

Das Uebersetzungsrecht vorbehalten.



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Vorwort.

„An nichts ist grösserer Mangel, als an Büchern ohne Verstand, an solchen nämlich, die Sachen enthalten und keine Meinungen.“

Die Vorrede zur zweiten Auflage des ersten Bandes hat sich in umfassender Weise über Weg und Ziel des hier nun fortgesetzten Werkes ausgesprochen.

Es scheint indess gerathen, die leitenden Grundgedanken hier nochmals in aller Kürze namhaft zu machen — einmal um der Neuheit der aufgestellten Principien willen, dann aber auch, um der vielleicht gehegten Meinung geehrter Beurtheiler und lernbegieriger Schüler entgegenzutreten, dass der vorliegende Theil ohne genaue Kenntniss des ersten in seinem Wesen verstanden und durchgeübt werden könne.

Zweck und Ziel des ganzen Werkes ist zuoberst:

Das **Tonbild** als die Grundform aller Musik nachzuweisen und, gestützt auf dasselbe, die Technik unserer Meister, soweit ich jene entdeckt zu haben glaube, mitzutheilen, Andere zu weiteren Forschungen zu veranlassen und dadurch eine naturgemässere, fruchtbarere Theorie der Tonsetzkunst anzubahnen.

Der Gesamttinhalt des ersten Bandes gruppirt sich dann um folgende, jenen Obersatz begründenden Fundamentalsätze:

1. Jeder, mit musikalischer Anlage Begabte ist im Stande, aus sich heraus — selbstschaffend — irgend eine kurze, musikalisch richtige Tonreihe zu singen.

2. Diese innerlich untheilbaren Tonreihen sind die Bausteine, aus welchen der componirende Natursänger, ohne weitere künstlerische Ueberlegung, seine Melodien bildet.

3. Eine so naturgemäss und instinctiv erfundene Melodie ist entweder nur eine solche kürzeste Tonreihe, wie sie auf der untersten Stufe den Singvögeln eigen ist, oder eine verbundene Mehrheit derselben.

4. Die Bildung und Aneinanderfügung jener Tonreihen geschieht mehr instinctiv, oder in fortschreitender Entwicklung mehr speculativ und künstlerisch.

5. Jene kleinsten, innerlich untheilbaren, in einem Schlage erfundenen melodischen Wesen, jene kürzesten Linien, aus denen die melodische Zeichnung sich naturgemäss aufbaut, nenne ich Tonbilder.

6. Die Tonbilder sind die Grundform, das Erzeugende und Allgegenwärtige jeder wahren Musik. Der wahre Tonsetzer ist kein Tonsetzer, sondern ein Tonbildsetzer.

7. Den grössten Werth lege ich im ersten Bande eben auf die Tonbilder, auf die Erkennung und die Uebung im Fortspinnen derselben zu kürzern oder längern melodischen Fäden.

8. Fast alle, im ersten Bande auf das Kapitel vom Tonbilde folgenden, sind wesentlich dazu da, dasselbe nach mehrern Seiten hin zu beleuchten und vorerst, wo möglich alles musikalische Wissen und Können auf dasselbe zu beziehen.

9. Damit der Schüler seine ganze Kraft in Einem Punkte sammeln könne, auf das Wesen der Melodie, ist

hier zunächst von allen andern Momenten derselben abgesehen.

10. Der Schüler soll den einstimmigen Gesang als die Urquelle aller Musik erkennen.

11. Durch Hinweisung und Beobachtung findet er diese Urquelle sich selbst anerschaffen.

12. Was die Lehrmethode betrifft, halte ich die entwickelnde, elementarische, die analytische Induction für diejenige, welche die tiefste Einsicht gewährt und am geschicktesten ist, das Lehrobject zur Geistesdisciplin zu erheben. Und da es sich hier schliesslich nicht um eine Frucht des blossen Wissens, sondern vor allen Dingen um ein Können handelt, so ist überall der praktische Grundsatz festgehalten: Auf das Wissen soll sogleich folgen das Können. Darum Uebungsstoff auf jeder Stufe.

Auf jenem, im ersten Theil gelegten Grunde baut der vorliegende zweite Theil weiter, indem er, naturgemäss fortschreitend

1. aus dem einstimmigen Naturgesange den zweistimmigen entwickelt und aus diesem eine Menge der werthvollsten Kunstformen ableitet,

2. die Harmonielehre aus dem zweistimmigen Naturgesange, als aus ihrer natürlichen Quelle erwachsen lässt und

3. die grosse Wahrheit erkennen und üben lehrt, dass die Melodie — die Zeichnung — die Königin aller Musik ist, nicht aber die Harmonie — das Colorit — und dass daher in den meisten Fällen die möglichen Accordverbindungen sich wesentlich nicht nach ihnen selbst, sondern nach den zu Grunde liegenden Tonbildern, nach der Melodie richten.

Ein dritter Theil wird, wenn mir Zeit und Kraft bleibt, zunächst die Harmonielehre beendigen und dann noch

Manches zu bringen haben, was für den blossen Kunstkenner namentlich im zweiten Theile dürftig und scheinbar ungenügend behandelt wurde, was aber den Anforderungen einer fortgeschrittenen Didaktik durchaus entspricht, welche ja namentlich auch verlangt, dass nicht jeder Wissenskreis auf jeder Lehrstufe nach jeder Richtung hin durchaus erschöpft werde. Dahin ist z. B. eine erweiterte Lehre des zweistimmigen Satzes und Anderes zu rechnen.

Noch ein anderer, für die Kritik beachtenswerther Gesichtspunkt darf hier nicht unberührt bleiben.

Es ist nämlich eine längst nicht mehr bestrittene Forderung, dass jeder naturgemässe Lehrgang denjenigen Weg einzuschlagen hat, den das Lehrobject selbst im historischen Verlaufe zurückgelegt hat, vom Einfachen zum Zusammengesetzten, von seinem natürlichen Anfange bis zur künstlichen Entwicklung aufsteigend, nicht umgekehrt. Man lehrt die Dampfmaschine nicht kennen von der Maschinerie neuester Construction aus, sondern man beginnt mit der überall längst bekannten Wirkung des Dampfes.

Das haben die bisherigen musikalischen Lehrbücher in ihren Hauptzügen nicht vermocht, weil der Keim und die Grundform aller Tongebilde ihnen eben noch ein Unbekanntes war.

Und so fingen sie denn — abgesehen von dieser oder jener unwesentlichen Einleitung — sofort mit der, in der Musikentwicklung erst spät auftretenden Accordik an, anstatt mit dem Frühesten, Nächstliegenden und jedem richtig organisirten Menschenkinde Angebornen: dem Tonbilde.

Die Accordenlehre, ohne vorangeschickte Einführung in die Melodie-Bildung, konnte man nun aber selbst-

verständlich vor der Hand zu nichts weiter verwenden, als zu den möglichen Aufeinanderfolgen der verschiedenen Harmonien, wodurch man in dem Schüler den folgeschweren Irrthum hervorrufen musste, als entstehe jede Composition zunächst auf dem Grunde einer vorherbestimmten Accordreihe unter dem Regiment Seiner Majestät Grundbass. Ja, selbst die Beispiele solcher Reihen vermochte der Schüler nur mit grösster Noth nachzubilden, da dieselben in einem Gewande erschienen, dessen Zuschnitt — ich meine den rhythmischen — wahrlich wohl einer besondern Uebung bedarf.

Schliesslich fehlte es da, wo dann endlich auch einmal von der selbständigen Bildung einer Melodie die Rede sein musste, meist nicht an der kaum halbahren Versicherung, dass über die Grammatik hinaus wenig mehr gelehrt werden könne und dass namentlich die Melodiebildung Sache des Genies sei. Und also blieb dem Schüler nun übrig, an sich selbst die Probe zu machen, ob Genie, oder nicht?

Hielt man zu dem Allen nun auch noch die schlechteste Lehrform — zumal für künftige Lehrer — fest, die es für die meisten Disciplinen nur geben kann, die scholastisch dogmatische; so bot ein solcher Unterricht auch für die formale Geistesbildung nicht den geringsten Ersatz für so viele andere Mängel. Es ist wahr, die entwickelnde Methode nähert sich langsamer dem Ziele, aber sie bringt in jeder Stunde den zehnfachen Gewinn an geistiger Durchdringung des Stoffs und eine Kräftigung des Geistes, die auf keinem andern Wege zu erringen ist.

Die Entschiedenheit meines Urtheils habe ich absichtlich nicht unterdrückt, da ich wünsche, dass man um der Sache willen die gleiche Entschiedenheit irrigen und falschen Ansichten entgegenstellen möge.

Muss das Buch untergehen, weil schon Besseres vorhanden ist, oder weil man Besseres bietet, so sei es!

Nicht ohne dankbare Pietät schlägt man, um zu lernen, die Bücher derer auf, die vor uns gedacht haben, dann aber schlägt man zu, um selbst nachzudenken.

Emmerich am Nieder-Rhein, den 30. März 1872.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite.
Erstes Kapitel. Einführung in den zweistimmigen Satz .	1—21
Zweites Kapitel. Der homophone Satz und die Umkehrung	22—32
Drittes Kapitel. Der polyphone Satz	33—35
Viertes Kapitel. Nachahmungsformen	36—42
Fünftes Kapitel. Thematische Arbeit	43—49
Sechstes Kapitel. Die ausweichende Modulation ange- wandt auf den zweistimmigen Satz	50—65
Siebentes Kapitel. Stimmen-Brechung	66—71
Achtes Kapitel. Der grosse Dreiklang	72—76
Neuntes Kapitel. Versetzung oder Umkehrung der Ac- corde	77—80
Zehntes Kapitel. Die Verwendung des grossen Dreiklangs zu harmonischen Sätzen in Dur	81—94
Elftes Kapitel. Der kleine Dreiklang	95—105
Zwölftes Kapitel. Die Verwendung des kleinen Dreiklangs zu harmonischen Sätzen in Moll	106—110
Dreizehntes Kapitel. Der verminderte Dreiklang und die Verwendung des kleinen und verminderten Drei- klangs in Dursätzen	111—118
Vierzehntes Kapitel. Der übermässige Dreiklang und die Verwendung desselben nebst dem grossen und verminderten in Mollsätzen	119—124
Fünfzehntes Kapitel. Rückblick. Haupt- und Neben- dreiklänge	125—129
Sechszehntes Kapitel. Grundbass-Schritte. Melodischer und harmonischer Führer	130—148
Siebenzehntes Kapitel. Chromatische Accorde oder Aus- weichungen	149—156
Achtzehntes Kapitel. Verwandtschaft der Accorde . . .	157—162

	Seite.
Neunzehntes Kapitel. Tonschlüsse oder Cadenzen . . .	163—179
Zwanzigstes Kapitel. Orgelpunkt und Umkehrung der Stimmen	180—183
Einundzwanzigstes Kapitel. Verbindung mehrerer Sätze zu Einem Tonstück und Anwendung der Cadenzen	184—196
Zweiundzwanzigstes Kapitel. Der vierstimmige Satz . .	197—201
Dreiundzwanzigstes Kapitel. Der Haupt-Septimenaccord	202—246
Vierundzwanzigstes Kapitel. Neben-Septimenaccorde .	247—289
Fünfundzwanzigstes Kapitel. Der verminderte Septimen- accord	290—319
Sechsendzwanzigstes Kapitel. Nonen-Accorde	320—329
Siebenundzwanzigstes Kapitel. Alterirte Accorde . . .	330—350
Achtundzwanzigstes Kapitel. Aus der Generalbass-Lehre herkömmliche Benennung der Accorde	351—354
Neunundzwanzigstes Kapitel. Zusammenstellung und Ein- theilung der Accorde	355—356
Dreissigstes Kapitel. Nachtrag	357—370

Erstes Kapitel.

Einführung in den zweistimmigen Satz.

§. 1.

Was geschieht, wenn eine Mutter im Kreise ihrer Kinder ein neues Liedchen singen lehrt?

1. Die Mutter singt vor — wir hören eine Melodie, vorgetragen von Einer weiblichen Stimme.

2. Nach öfterm Anhören singen die Kinder nach und nach, Anfangs vielleicht nur stellenweise, mit der Mutter zusammen dieselbe Melodie.

War dieser Gesang nun erst ein einstimmiger und später ein mehrstimmiger, etwa, nach der Anzahl der theilnehmenden Sänger, ein zwei-, drei-, vier- etc. stimmiger Gesang? Nein, der Gesang war und blieb einstimmig, aber wir hörten erst einen Solo-Gesang und dann einen einstimmigen Chor-Gesang.

§. 2.

Wenn die oben bezeichnete Thätigkeit der Mutter, von einer erwachsenen männlichen Person (nicht von einem Knaben) ausgeführt wird, so ändert sich nichts Wesentliches — bis auf einen Punkt: der Mann singt jeden Ton eine Octave tiefer.

Also: Frauen und Kinder (und fügen wir hinzu: Kastraten) singen in derselben Höhe, Männer dagegen eine Octave tiefer. Im Allgemeinen theilen sich die menschlichen Stimmen in hohe und tiefe.

Singen mehrere Männer und Frauen — und wenn man will, auch Kinder — dieselbe Melodie, so bildet die Gesamtheit dieser hohen und tiefen Stimmen einen einstimmigen gemischten Chor. Im Gegensatz davon gibt es einen einstimmigen Frauen- (wie auch Knaben- und Mädchen-) und einen solchen Männer-Chor.

§. 3.

Der gemischte einstimmige Chor — wie wir ihn in der Regel als Gemeindegesang in der protestantischen Kirche, abgesehen von der Orgelbegleitung, hören — gibt uns noch keine Vorstellung von einem eigentlich harmonischen Gesange; er ist und bleibt ja immer nur noch ein einstimmiger, aber er hat doch durch seine grössere Fülle und Kraft bedeutende Vorzüge vor jedem andern einstimmigen Chor. Ja, indem der Gesang eines solchen gemischten Chors sich, wenn man will, nicht mehr durchaus einstimmig, sondern stets in Octaven fortbewegt — so dass also jeder Ton gleichsam in doppelter Erscheinung unser Ohr trifft, — könnte man den Gesang in Octaven sehr wohl als den Übergang zum eigentlich harmonischen Gesang ansehen, den wir nun gleich in seiner natürlichsten und einfachsten Erscheinung kennen lernen werden.

§. 4.

Eine höchst wichtige, uns Allen bekannte Thatsache ist es, dass auch da, wo durchaus kunstlose Sänger sich zum einstimmigen Gesang vereinigen, sich nicht selten alsbald Einige in tiefern Tönen von der gegebenen Melodie entfernen und dieser gleichsam einen zweiten melodischen Faden entgegensetzen. Man sagt: sie singen die Begleitung, sie begleiten die Melodie. Wo nur gesungen wird, kann man das hören, in singlustigen Gegenden auf Wegen und Stegen, in Wäldern und Feldern, in Fabriken, Schulen und Kirchen, oft gut, ja selbst vortrefflich, oft weniger gut und unberufen. Ich meine also die

Begleitung, wie das Volk sie macht, so aus der Faust und oft aus einer recht schwieligen, und ich meine diejenigen Sänger, die durchaus nicht noten- und duettgeübt und denen alle Terzen und Sexten, Con- und Dissonanzen lauter böhmische Dörfer sind.

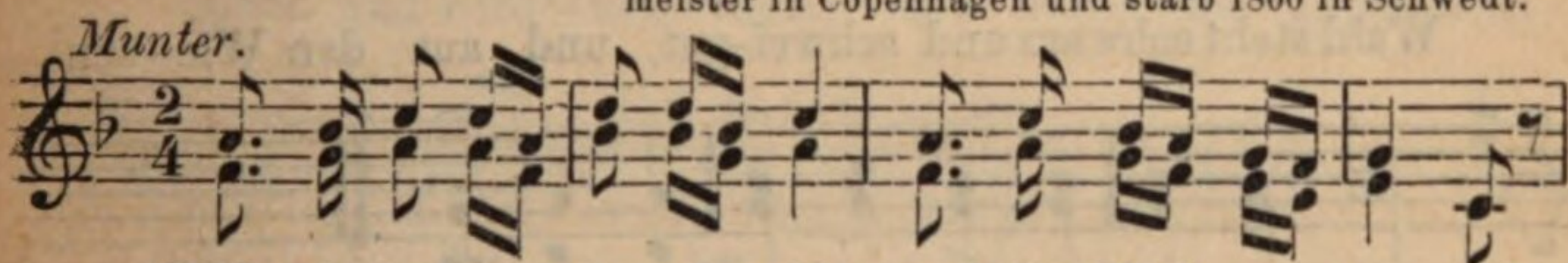
Sie machen es und wissen nicht, wie.

§. 5.

Aber es lohnt sich der Mühe, zuzusehen, was diese Begleiter, diese Natursänger einer sogenannten zweiten Stimme denn singen.

1. Ermunterung.

J. A. P. Schulz, einer der besten Liedercomponisten, geb. 1747 in Lüneburg, Verfasser der musicalischen Artikel, vom Buchstaben S an, in der Theorie der schönen Künste von Sulzer; er wurde 1787 Hofcapellmeister in Copenhagen und starb 1800 in Schwedt.



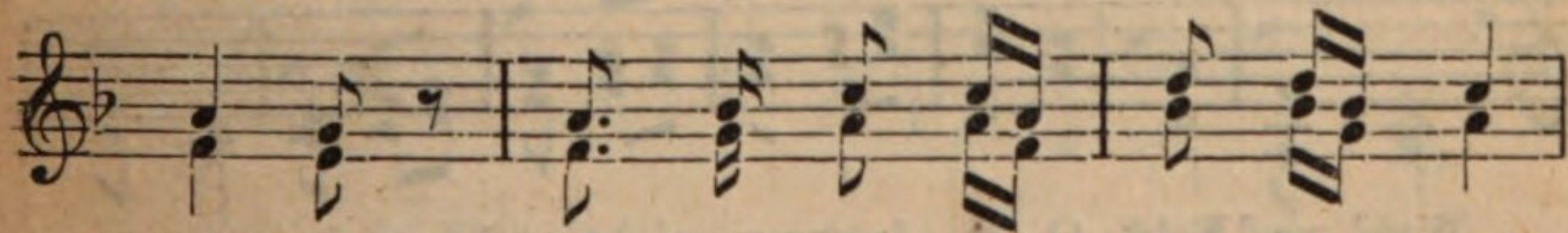
Willst du frei und lu-stig geh'n durch dies Welt-ge-tüm-mel,



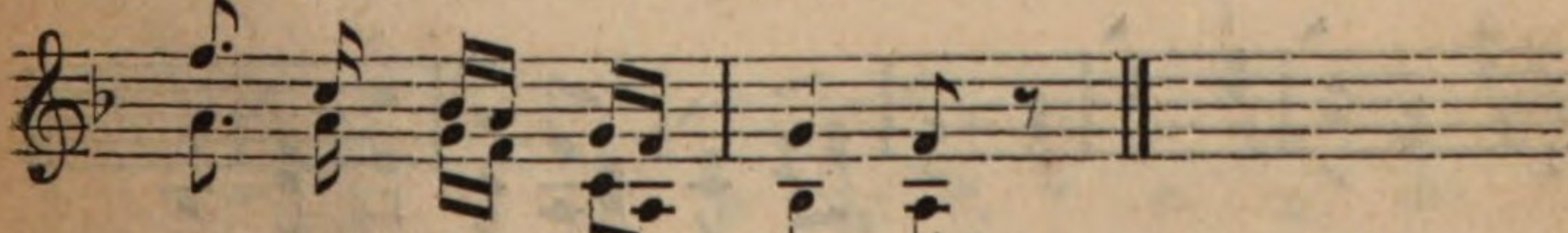
musst du auf die Vög-lein seh'n, wohnend un-term Him-mel;



Je-des hüpf't und singt und lebt oh-ne Gram und



Sor-gen, schläft, vom grün-nen Zweig um-schwebt,

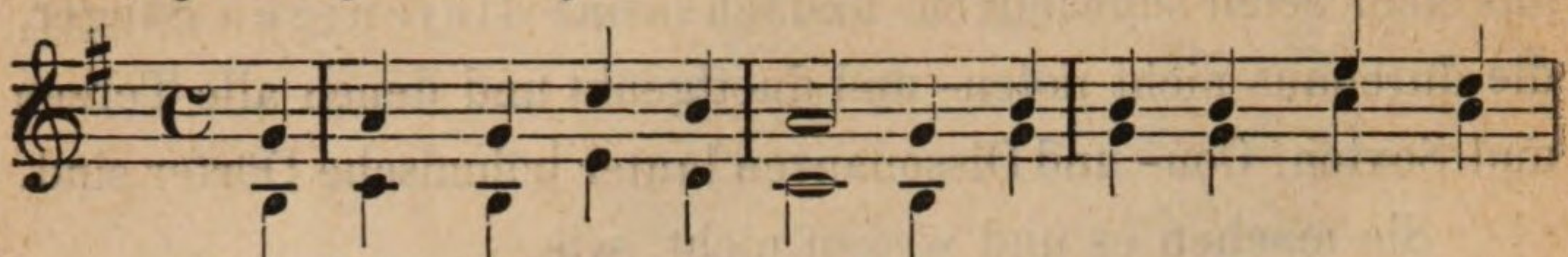


si-cher bis zum Mor-gen.

2. Abendlied.

Sehr gemässigt und sanft.

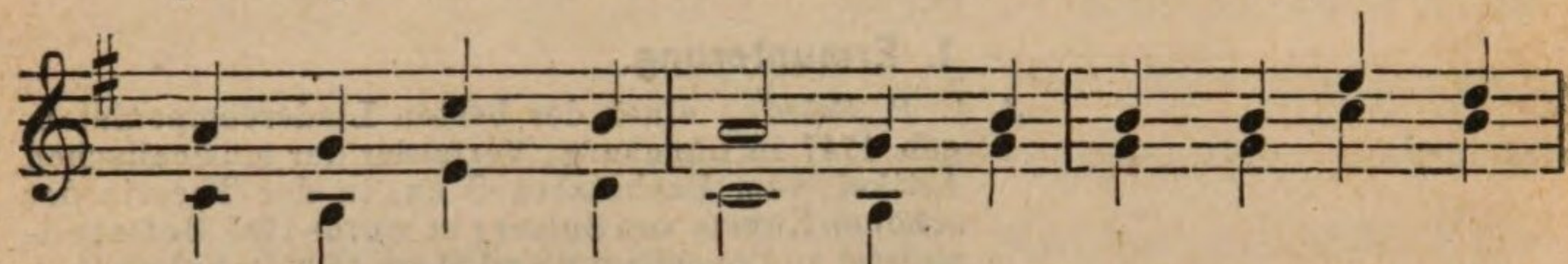
J. A. P. Schulz.



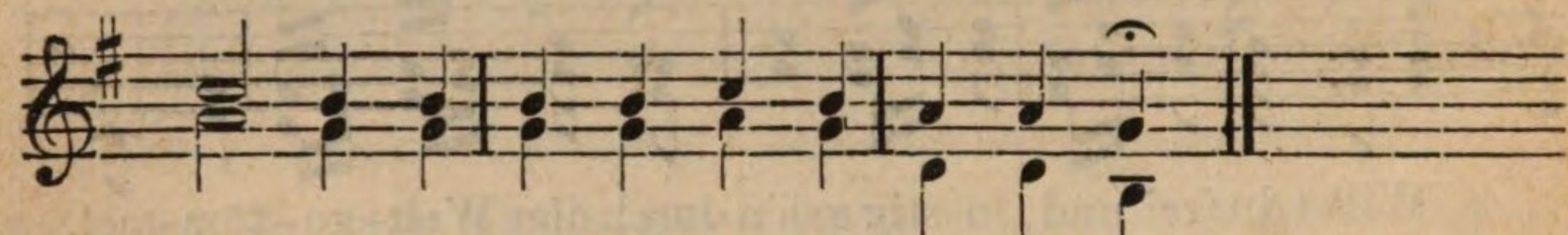
Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die gold-nen Stern-lein



pran - gen am Him - mel hell und klar; der



Wald steht schwarz und schwei-get, und aus den Wie-sen



stei - get der weis-se Ne - bel wun-der-bar.

3. Wanderlied.

Mässig geschwind.

W. D.



Vö - gel sin-gen, Blu - men blü - hen, grün ist wie - der



Wald und Feld. O, so lasst uns ziehn und wan-dern von dem



ei-nen Ort zum andern, durch die wei-te, grü-ne Welt!

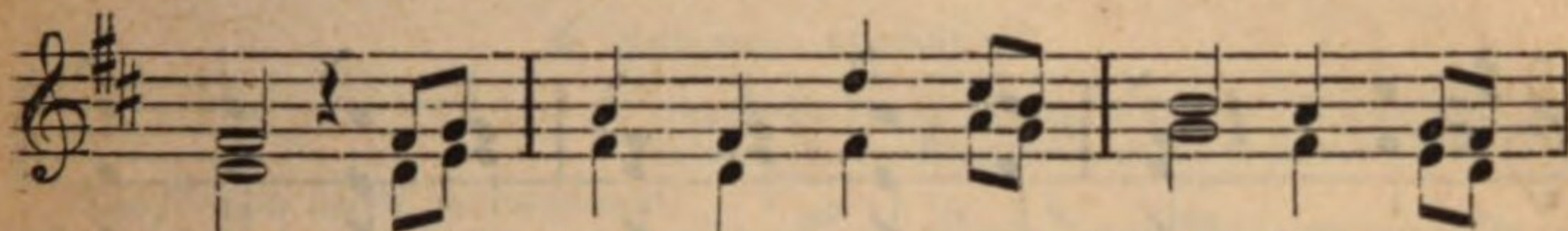
4. Waldlied.

Einzelne.

W. D.

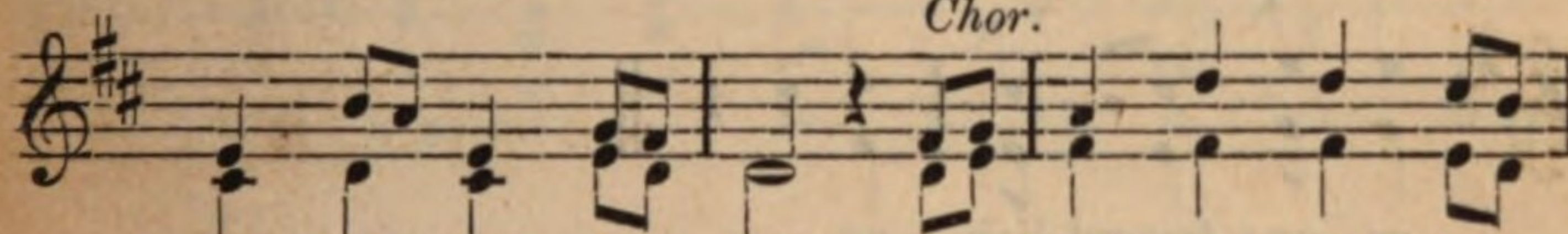


Im Wal-de möcht' ich le-ben zur heis-sen Som-mer-

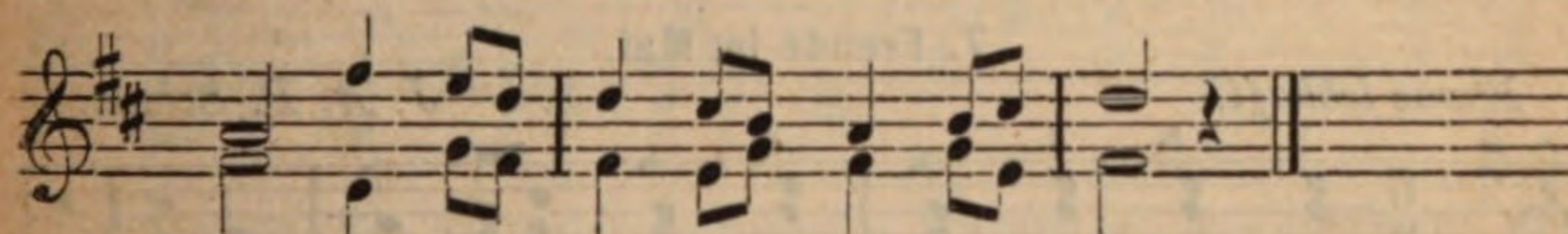


zeit! Der Wald der kann uns ge-ben viel

Chor.



Lust und Fröh-lich-keit; der Wald der kann uns



ge-ben viel Lust und Fröh-lich-keit.

5. Abendlied.

Sanft.

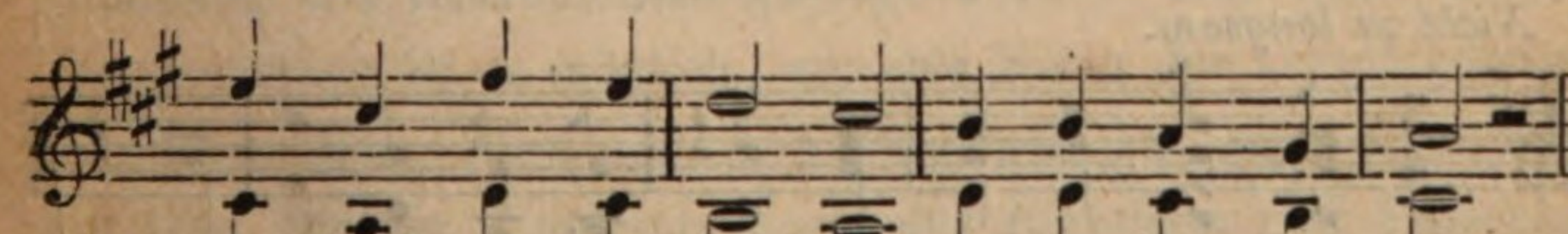
W. D.



A-bend wird es wie-der, ü-ber Wald und Feld



säu-selt Frie-den nie-der, und es ruht die Welt;



säu-selt Frie-den nie-der, und es ruht die Welt.

6. Mailied.

Frisch.

W. D.



Feld ein! Feld ein! der Mai ist da, Feld ein, was lau-fen
kann. Seht Brü-der, seht nur fern und nah lacht
er uns freund-lich an.

7. Freude im Mai.

Etwas lebhaft.

J. A. P. Schulz.

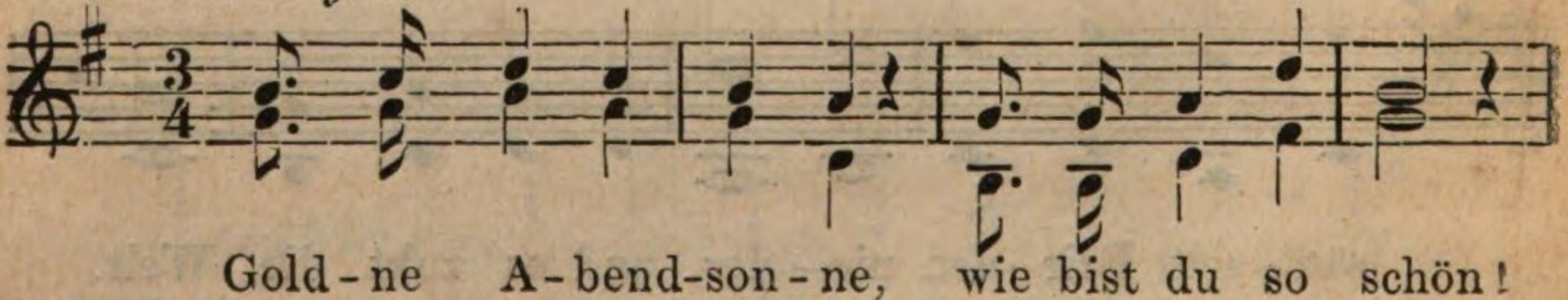


Won-ne schwe-bet, lä-chelt ü-ber-all;
schwebt am licht be-grün-ten Hü-gel, lä-chelt aus der
Flu-then Spiegel: Wonneschwebet, lä-chelt ü-ber-all!

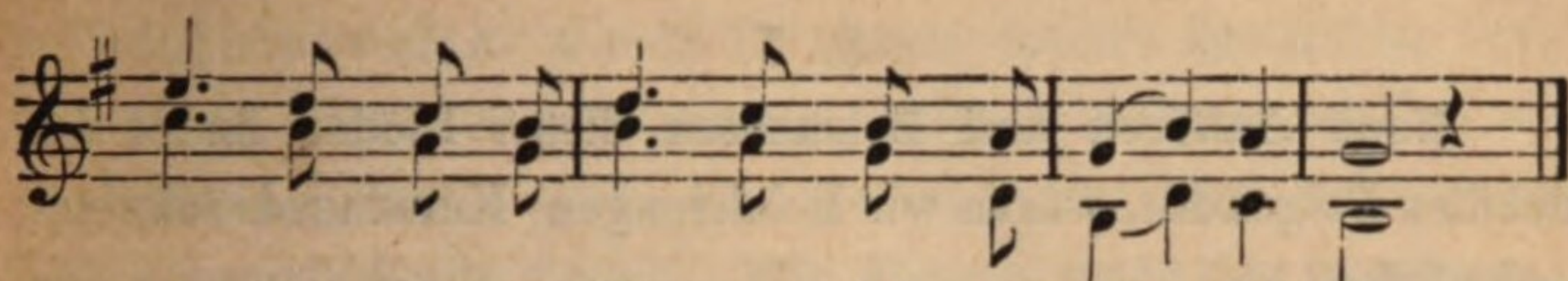
8. An die Abendsonne.

Dr. H. G. Nägeli, geb. 1773, gest. 1836 als Ton-künstler in Zürich.

Nicht zu langsam.



Gold-ne A-bend-son-ne, wie bist du so schön!

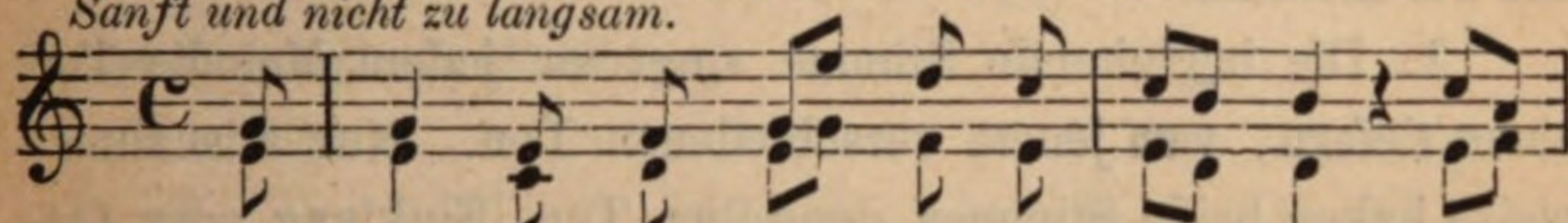


nie kann oh - ne Won - ne dei - nen Glanz ich sehn.

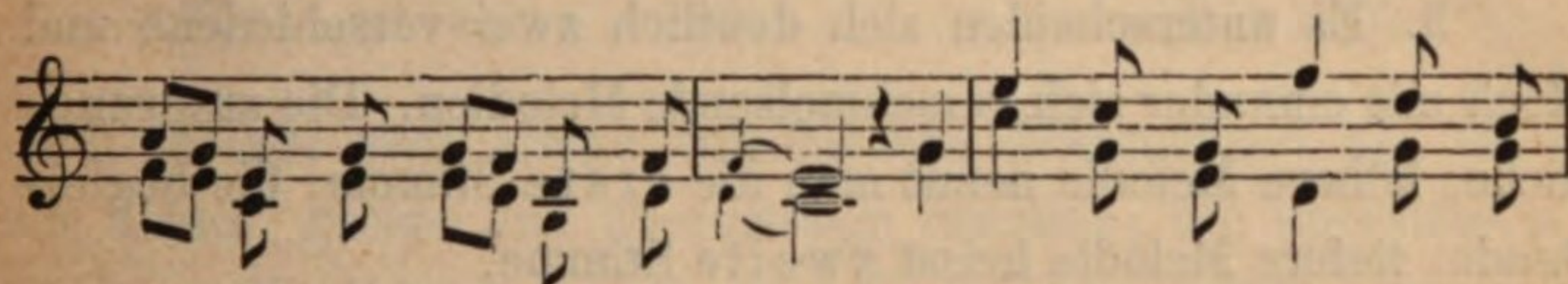
9. Sommer - Abendlied.

Friedrich Franz Hurka, berühmter Sänger u. Componist, geb. bei Prag 1762, gest. zu Berlin 1805.

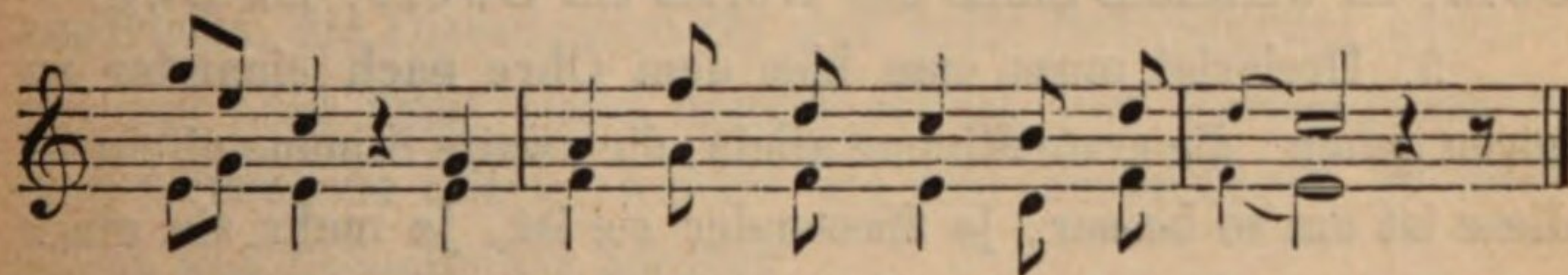
Sanft und nicht zu langsam.



Will - kom - men, o se - li - ger A - bend, dem



Herzen, das froh dich ge - niesst! Du bist so er - quickend, so



la - bend; d'rum sei uns recht herz - lich ge - grüsst!

§. 6.

Der Schüler bringe sich die mitgetheilten Lieder mittels des Klaviers zu Gehör. Ein für alle Mal sei es hier gesagt, dass bei allen harmonischen Übungen vor allen Dingen für reine Stimmung des Instrumentes gesorgt werde. Nur unter dieser Voraussetzung ist es möglich, von der Natur der verschiedenen Zusammenklänge den richtigen Eindruck zu empfangen und das Ohr für die Unterscheidung des Richtigen und Falschen in der Harmonie zu schärfen.

§. 7.

Nach Anhören und Betrachten dieser Lieder findet der Schüler Folgendes, woran wir Belehrungen, Kunstausdrücke etc. anknüpfen.

1. Die begleitende Stimme erhöht den Reiz der Melodie, sie gibt ihr mehr Fülle und grösseren Wohlklang. Sie tritt nicht störend hinzu, sondern von Ton zu Ton harmonierend mit der Melodie.

2. Die begleitende Stimme singt zu jedem Melodie-Ton einen tiefern, von jenem verschiedenen Ton. Nur ausnahmsweise haben beide Stimmen denselben Ton (Einklang oder Octave). Wir hören von Schritt zu Schritt Zweiklänge.

3. Es unterscheiden sich deutlich zwei verschiedene und doch mit einander sich verschmelzende Melodien. Die ursprüngliche, höhere Melodie nennt man die erste Stimme; die begleitende, tiefere Melodie heisst zweite Stimme.

4. Wir hören hier Zweiklänge, einen zweistimmigen Satz, im weitesten Sinne des Wortes ein Duett, ein Duo.

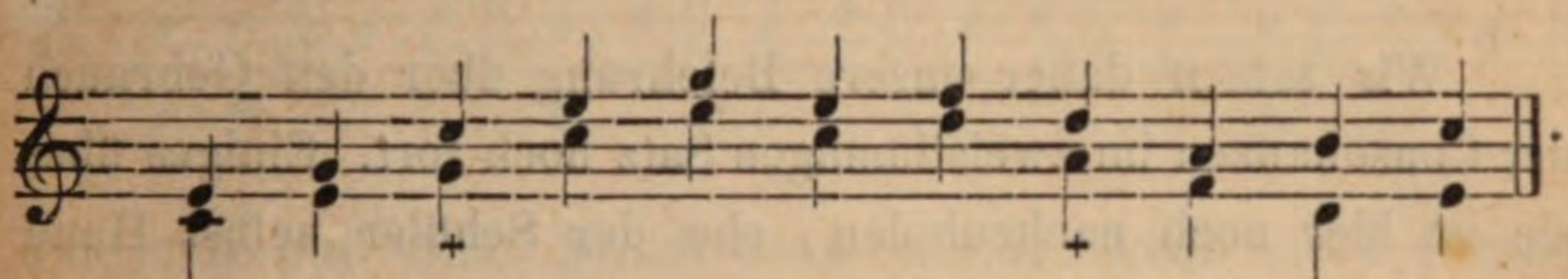
5. Dreierlei muss man hier dem Ohre nach einander zu hören geben: die erste Stimme allein, die zweite Stimme allein — diese ist um so besser, je flüssender sie ist, je mehr sie einer selbständigen Melodie ähnelt — beide Stimmen zugleich.

6. Von allen möglichen Intervallen (in dem Sinne von Zweiklängen) sind nur diese in Anwendung gekommen und zwar nach ihrer Beliebtheit geordnet: die Terz, die Sexte, die Quinte und der Einklang (oder die Stellvertretung: die Octave).

7. Die angewandten Terzen und Sexten sind bald gross, bald klein; die Quinten und die Octaven sind dagegen stets gross (rein).

8. Diese Intervalle sind dem zweistimmigen Naturgesange abgelauscht: Man kann sie Hauptintervalle nennen. In der Theorie sind sie bekannt unter dem Namen Consonanzen. Alle übrigen Intervalle heissen Dissonanzen, oder auch

Nebenintervalle. Ueber die grosse (reine) Quarte ist freilich Streit, ob sie eine Consonanz, oder Dissonanz sei, ob sie so, oder so auftreten darf. Für diesen Punkt wird sich später eine passende Stelle finden. Wir können sie in der Regel vorläufig entbehren. Als durchaus erlaubt kommt sie in §. 5 Nr. 9 Takt 5 vor. Sie steht hier zwischen zwei Zweiklängen, die mit ihr zu Tönen der Tonica-Gruppe gehören. So gestellt, und auch aus Tönen der Dominanten-Gruppe (I. Theil) gebildet, erregt sie nirgends Anstoss:



Man schlage aber einige entschiedene Dissonanzen an (etwa die kleine, grosse und übermässige Secunde, die übermässige Quarte, die übermässige Sexte, die kleine, verminderte und grosse Septime) und man wird zugeben, dass, wie man sich ausdrückt, die Dissonanzen für sich keine Befriedigung gewähren und bald mehr, bald minder scharf zum Fortschreiten in eine Consonanz reizen, welche das Ohr anmuthiger, ruhiger, stiller und freundlicher berührt.

§. 8.

Die fortschreitende Kunst hat sich auch der Dissonanzen, selbst der schärfsten, für den zweistimmigen Satz bemächtigt. Sie erkannte, dass sie an rechter Stelle und wohl angewandt, nicht wie Uebelklänge wirken, sondern den Consonanzen gegenüber sich hinstellen, wie Schatten zu Licht, wie Leidenschaft zu Ruhe und somit Ausdruck und Wirkung der Musik vervollkommen.

Auf dem jetzigen Standpunkte aber muss sich der Schüler noch gedulden und auf den Gebrauch aller Dissonanzen, (auch

in der Regel der Quarte), vorläufig noch verzichten, da derselbe an Bedingungen geknüpft ist, die für ihn zur Zeit unverständlich sind.

Und wenn auch. Erst das Einfache, Natürliche und Nahe-
liegende und erst dann das Entferntere und Schwerere. Zudem
lässt sich mit blossen Consonanzen recht viel Gutes schaffen,
was die Alten in ihren Werken beweisen, die lange Zeit jede
Dissonanz vermieden.

§. 9.

Wir setzen daher unsere Belehrung über den Gebrauch
der Consonanzen im zweistimmigen Satz noch fort. Einiges über
sie ist hier noch nachzuholen, ehe der Schüler selbst Hand
anlegt, und sich in der Anwendung derselben durch passende
Übungen recht fest mache.

Kehren wir also zu unsern vier jetzt anzuwendenden Con-
sonanzen zurück. Es sind die Terz, die Sexte, die Quinte, und
der Einklang (oder auch die Octave). Ihrem Wesen nach zer-
fallen sie in zwei Gruppen, in veränderliche und unver-
änderliche Consonanzen, in so fern nämlich die einen bald
gross, bald klein auftreten, die andern dagegen stets gross sein
müssen, wenn sie nicht zu Dissonanzen werden sollen. Zu
den veränderlichen gehören mithin die Terz und Sexte, zu
den unveränderlichen die Quinte und Octave. Üblicher ist es
indess, Terz und Sexte: unvollkommene, dagegen Quinte
und Octave vollkommene Consonanzen zu nennen.

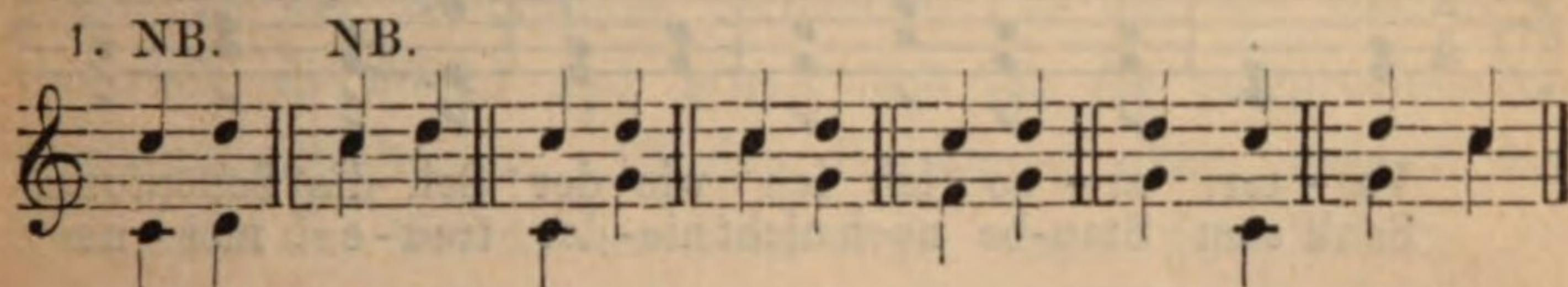
Da die vollkommenen Consonanzen offenbar etwas leer
klingen in Vergleich mit den unvollkommenen und zwar so,
als wenn die beiden Töne nicht recht in einander griffen — die
grössere Vollkommenheit des Zusammenklingens und des innigen
Verschmelzems ist also auf Seiten der sogenannten unvollkomme-
nen Consonanzen; — so hat man die Regel aufgestellt: auf
eine vollkommene Consonanz muss eine unvollkommene

folgen. Oder mit andern Worten: die unmittelbare Folge verschiedener vollkommenen Consonanzen ist nicht erlaubt.

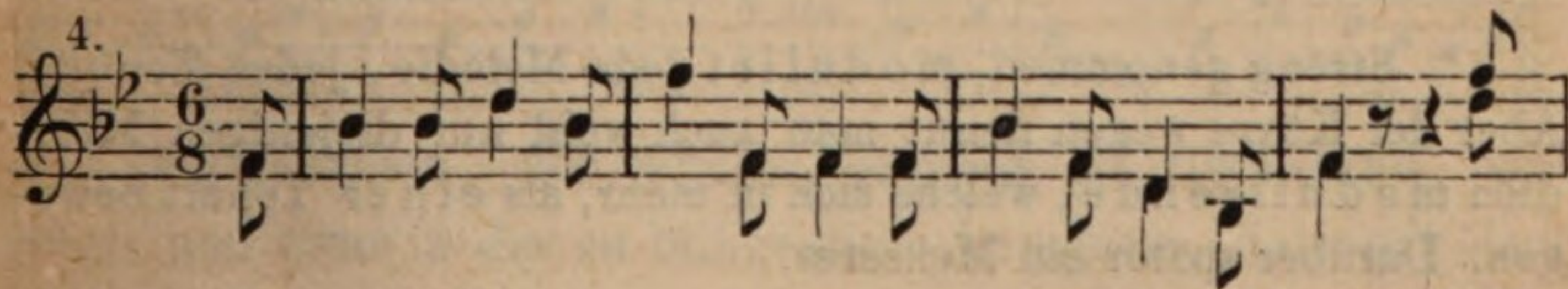
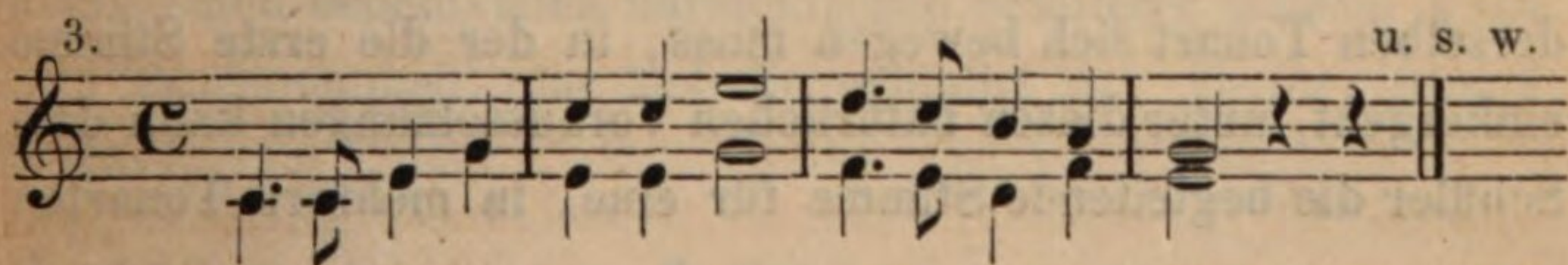
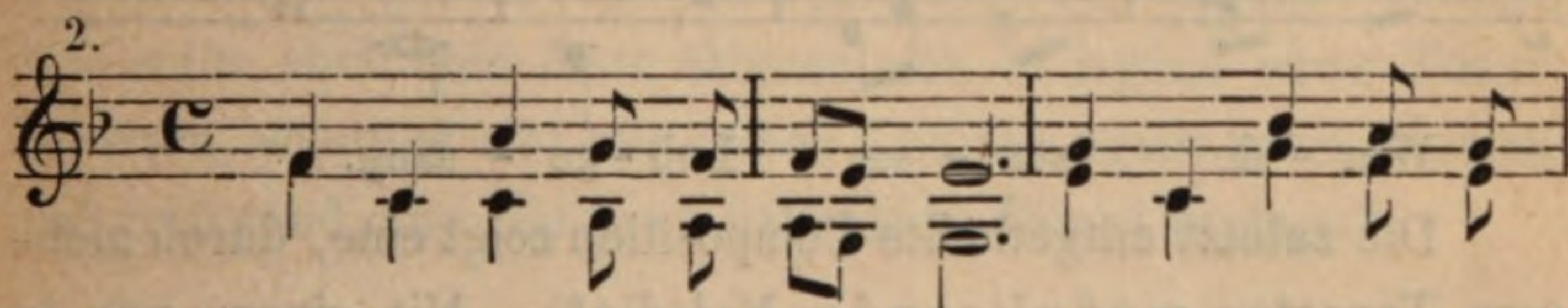
Folgende Fälle sind also verboten:

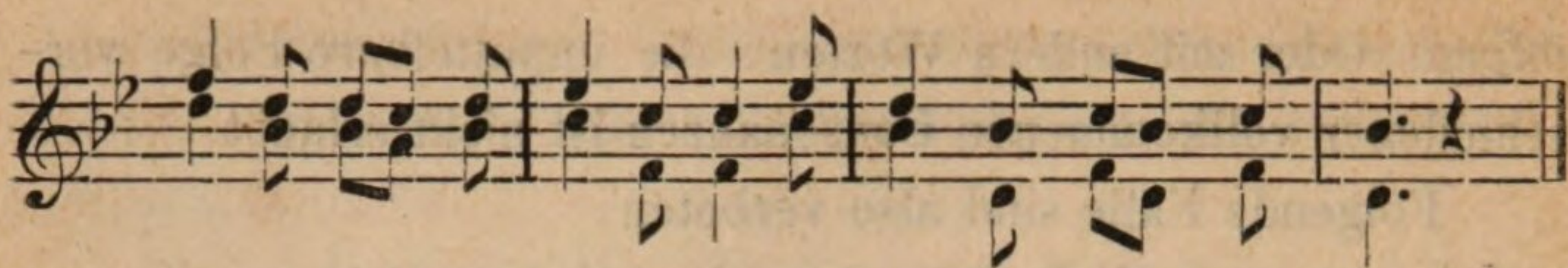
1. von einer Octave zu einer andern Octave,
2. von einer Octave zu einer Quinte,
3. von einer Quinte zu einer Quinte,
4. von einer Quinte zu einer Octave.

Z. B.



Der erste Fall (NB.) ist nur dann erlaubt, wenn aus bestimmten Gründen die Begleitung in Octaven oder Einklängen auf kürzere, oder längere Strecken geradezu vorgezogen ist. Solche Stellen findet man häufig, namentlich zu Anfang der Sätze; ein Grund, mit ihnen zu schliessen, ist weit seltener vorhanden. Z. B.

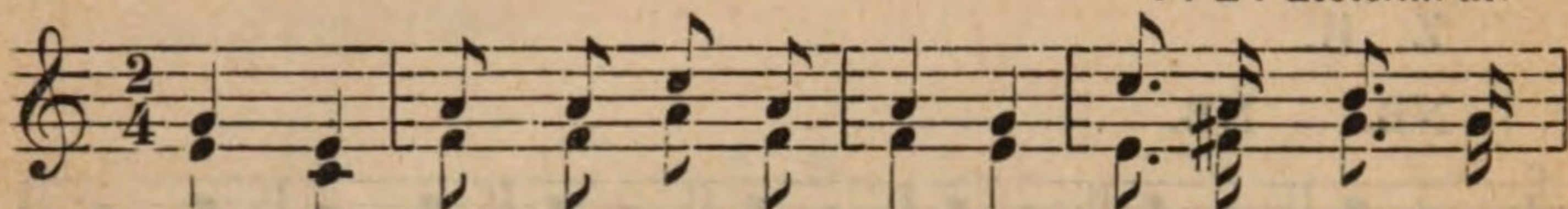




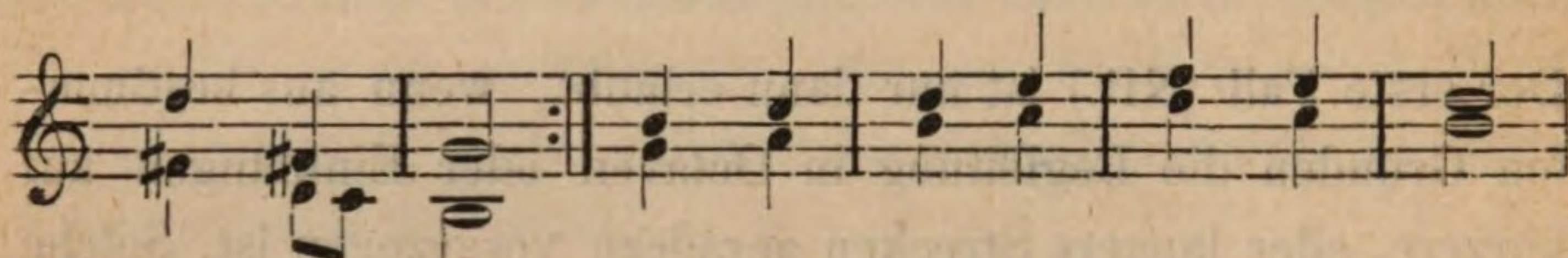
§. 10.

Morgengesang.

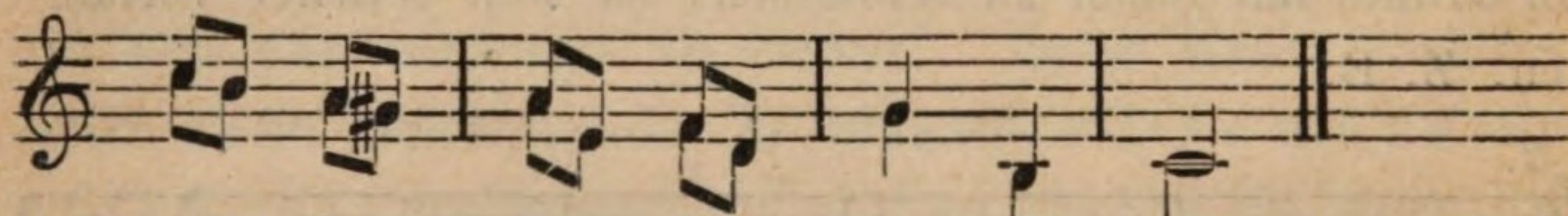
J. F. Reichardt.



Va - ter, al - so leb ich wie - der! Seh' die Schöpfung,
Sank zum Stau - be noch nicht nie - der, freu - e mei - nes



prei - se dich! O, er - heb ihn laut, mein Dank!
Le - bens mich!



Wer - de süs - ser Lob - ge - sang.

Die zuletzt mitgetheilte Composition zeigt eine, durch mehrere Tonarten modulirende Melodie*). Mit einem nur in etwa guten Gehör, bei einigem Nachdenken und vor allen Dingen das festhaltend, dass die zweite, begleitende Stimme eben auch eine Melodie ist und daher von Satz zu Satz in derselben Tonart sich bewegen muss, in der die erste Stimme einhergeht, unter diesen natürlichen Voraussetzungen kann dem Schüler die begleitende Stimme für eine, in mehrern Tonarten

*) Streng genommen, modulirt jede Melodie, jedes Tonbild. Aber der Kürze wegen nennt man auch wohl nur diejenigen Melodien modulirende, welche sich in mehr, als einer Tonart bewegen. Darüber später ein Mehreres.

sich ergehende (ausweichende) Melodie nicht sonderlich schwerer werden, als die Begleitung einer nicht-ausweichenden.

§. 11.

Ist die zu begleitende Stimme gegeben, so wird es zunächst darauf ankommen, die Wendungen der Modulation, das Wohin, die durchwanderten Tonarten möglichst im Sinne des Componisten aufzufassen und festzustellen. Sind Mehrdeutigkeiten in der Modulation vorhanden, so hat der Harmonist natürlich die Wahl und muss sich für die entsprechendste Deutung entscheiden. Ist der Harmonist aber zugleich der Componist der Melodie, so weiss er ja, was er gewollt hat.

Die obige Melodie hat entschieden folgenden Modulations-Plan :

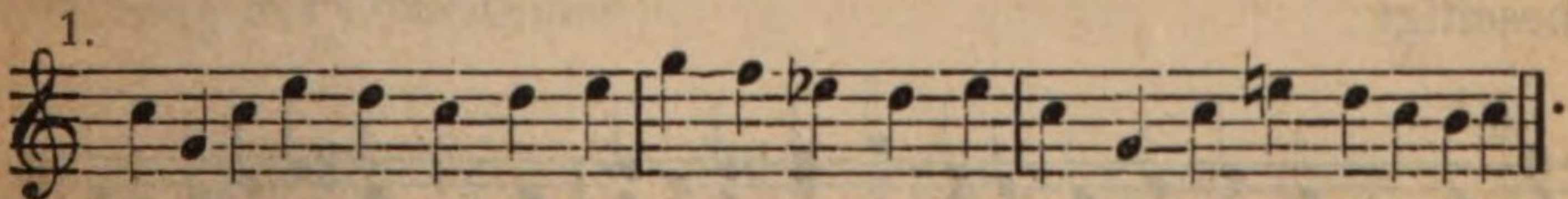
1. Satz : C.
2. Satz : G.
3. Satz : C.
4. Satz : a, C.

Und diesem Plan folgt naturgemäss auch die zweite Stimme. Wie sollte auch eine erste Stimme sich in irgend einer Tonart bewegen, während eine zur selben Zeit gesungene zweite Stimme sich in irgend einer andern beliebigen Tonart erginge?

§. 12.

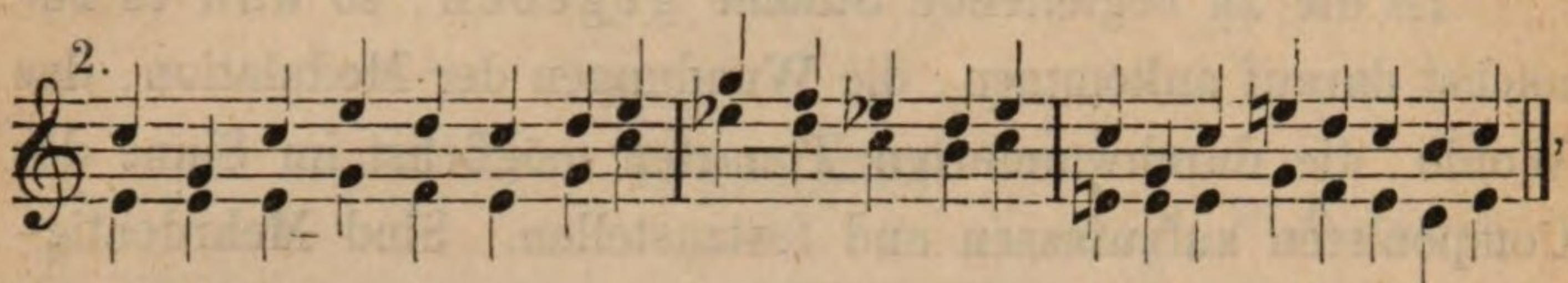
Bei der Begleitung einer ausweichenden Stimme muss ich den Schüler auf eine Klippe aufmerksam machen, bei der er leicht einen bedeutenden harmonischen Schnitzer machen kann.

Angenommen, eine Melodie modulirt so : C-dur, c-moll, C-dur.

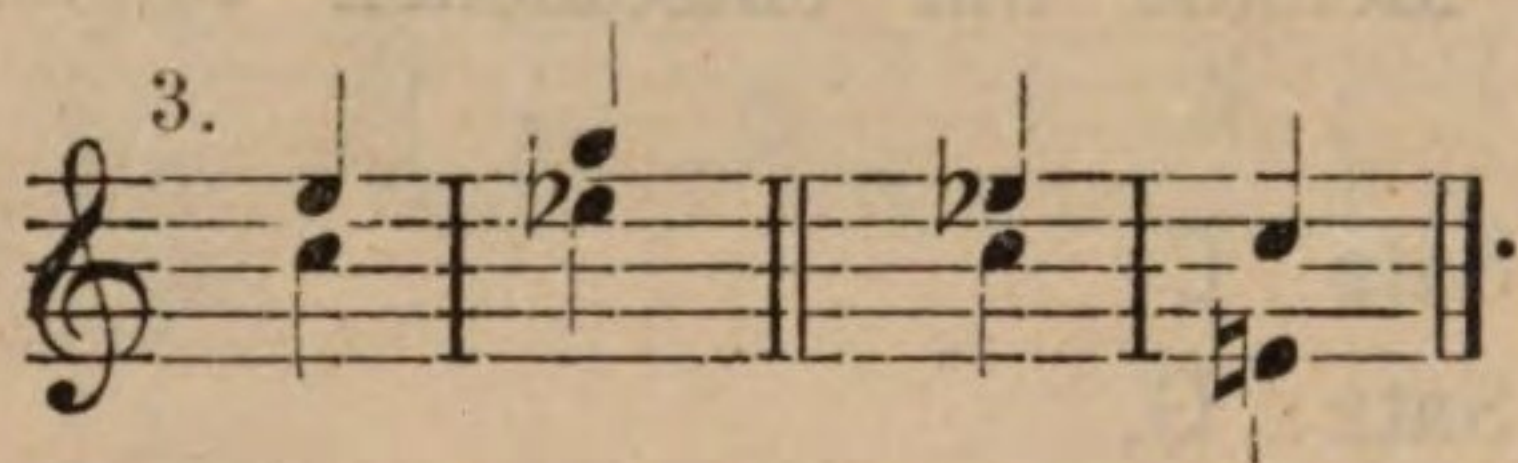


Und angenommen, der Schüler schreibt die Begleitung, wie folgt, und zwar in der zu billigenden Annahme, dass mit dem

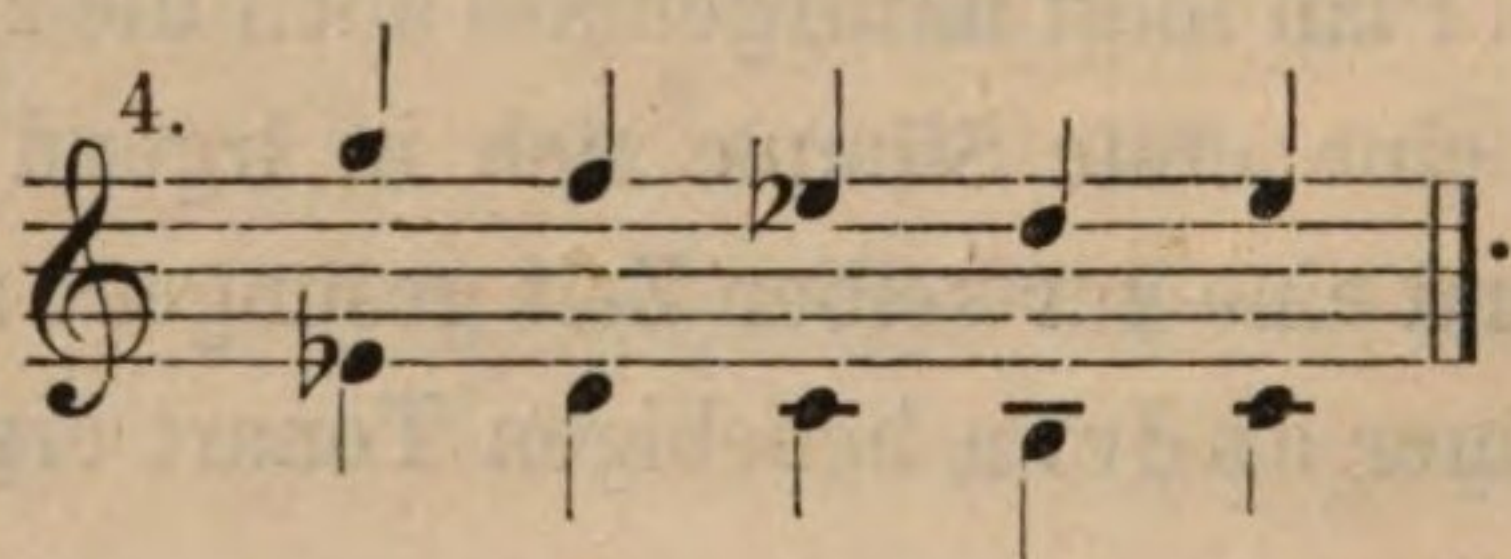
g des zweiten Satzes das c-moll, mit dem c des dritten Satzes das C-dur eintritt und aus dem richtigen Grunde, dass die zweite Stimme keine andere Modulation aufweisen soll, als die erste :



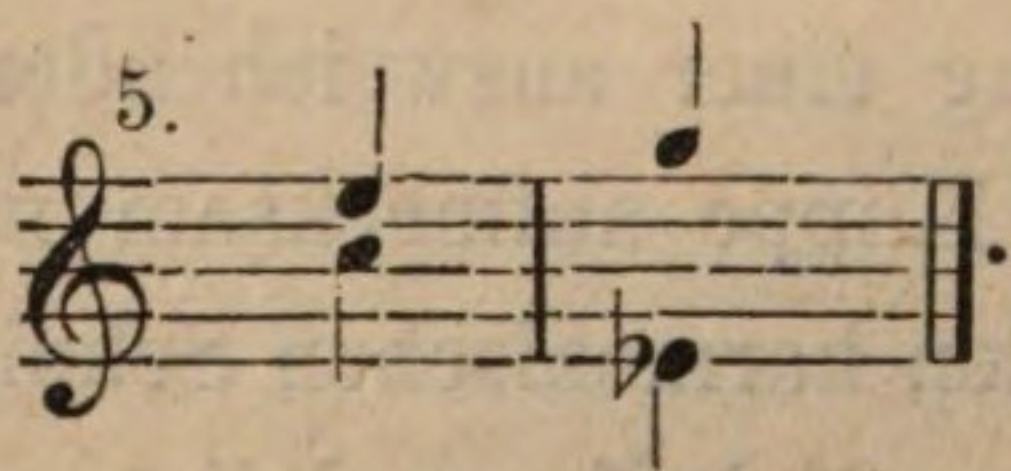
so klingt diese Begleitung an zwei Stellen dennoch sehr schlecht. Wo? 1. an dem Eintrittspunkte des Moll und dann 2. wieder an dem Eintrittspunkte des Dur. Es sind also diese Schritte schlecht :



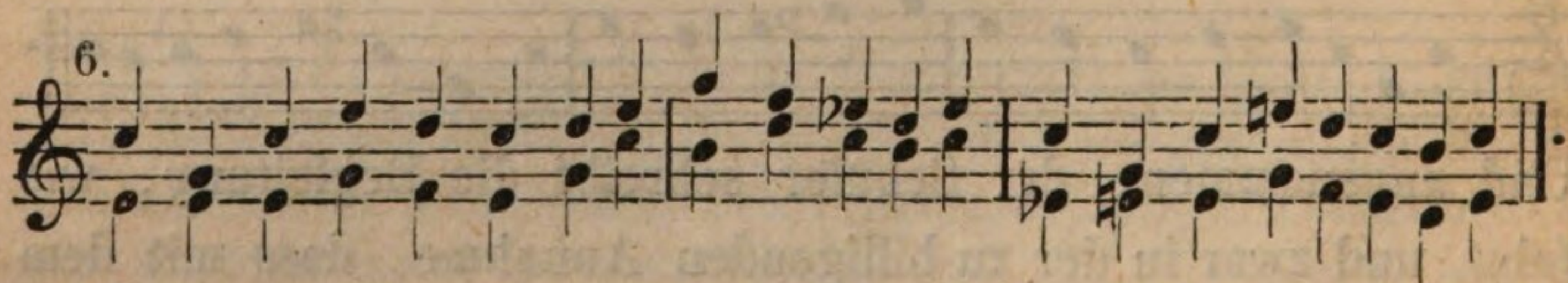
Der Schüler könnte den zweiten (Moll-) Satz auch so (und zwar nicht besser) geschrieben haben :



Dann würde also der Übergang von Dur nach Moll so lauten :



Begleitet man hingegen, wie folgt, so sind die Übelklänge beseitigt :



§. 14.

Welches sind denn nun die Merkmale eines Querstandes?

1. Er wird herbeigeführt durch zwei Töne.
2. Der eine Ton liegt in der einen, der andere in der andern Stimme.
3. Beide Töne folgen unmittelbar auf einander.
4. Beide stehen auf derselben Stufe, sind aber durch ein Versetzungszeichen um einen halben Ton verschieden. Der Querstand ist die unmittelbare Wiederholung derselben Note, welche in der Wiederholung in der andern Stimme erscheint und dort durch ein Versetzungszeichen um einen halben Ton erhöht, oder erniedrigt wird.

§. 15.

Der Querstand ist streng verboten. Höchstens duldet man ihn nach einem Schlusse beim Beginn eines neuen Satzes und wenn dabei nach dem Schlusse eine längere Pause statt findet.

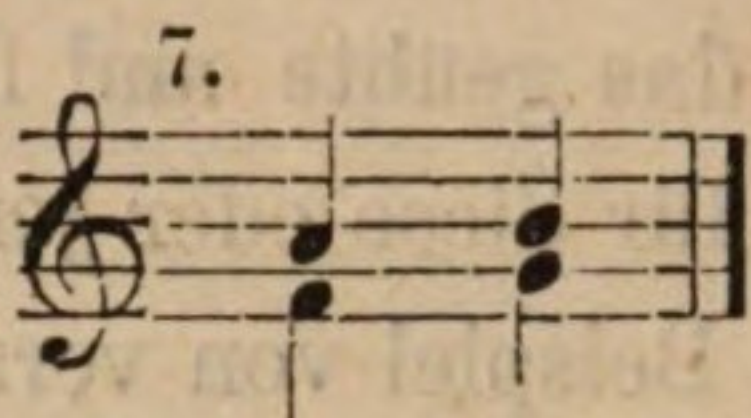
Noch in andern Kapiteln dieses Buches werden wir uns mit dem Querstand zu beschäftigen haben, denn es gibt noch Querstände, die wir jetzt besser unberücksichtigt lassen. Glücklicher Weise sind nämlich die Neuern nicht mehr so wüthig in der Verfolgung aller Arten von Querständen, wie die Alten. Sie hatten deren so viele, wie Tage im Jahr und da es nach ihnen kaum möglich war, zumal im zweistimmigen Satze, nicht gegen das eine oder andere Verbot zu sündigen, so ist es erklärlich, dass sie allein über den Querstand (*relatio non harmonica*) dickleibige Werke schrieben und dass trotzdem die Eingeweihtesten noch einige Querstände für sich als Geheimniss behielten. Damit soll das Verdienst der Alten nicht geschmälert werden. Wir nehmen respectvoll vor ihrem unermüdlichen Forschen recht tief den Hut ab; sie sind es, die den Neuern namentlich auf dem Felde der Harmonik alle Wege geebnet haben, und wenn sie hier und da all zu ängstlich waren, so ist das für uns eher ein Vorthail, als ein Schaden.

§ 16.

Bevor der Schüler zu den Uebungen in der Begleitung gegebener Melodien übergeht, wird es kaum nöthig sein, ihm noch zu sagen, dass jede Melodie und jedes Tonbild mehrere verschiedene Begleitungen möglich macht. Die verschiedenen Begleitungen sind dann möglicherweise alle gleich gut, oder die eine ist der andern vorzuziehen. Wahl macht Qual. Empfindet der Schüler in Zukunft etwas von dieser Qual, so kann ich ihn damit trösten, das auch das geübte und feine Ohr sich oft nicht gleich entscheiden kann für diese oder jene Note, für diese oder jene Notenreihe. — Ein Beispiel von verschiedener Begleitung:

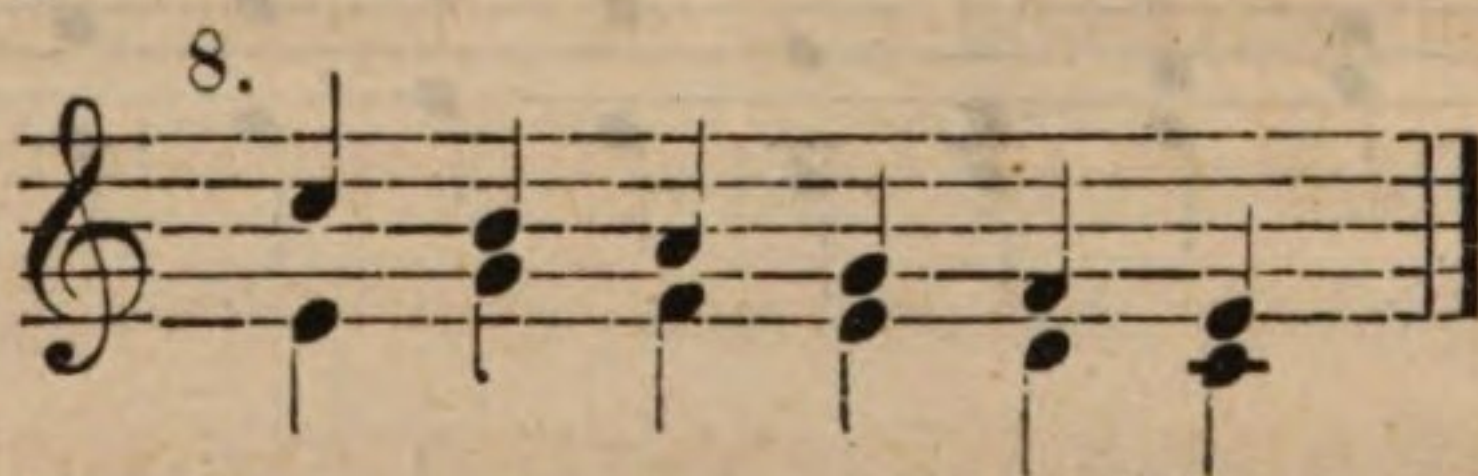
§ 17.

Hier möge der Schüler, bevor er weiter liest, erst folgende Frage beantworten: »Welches von den zwei letzten Beispielen ist das wohlklingendere?« — Es würde mich freuen, wenn er das vorletzte als solches bezeichnete. Offenbar liegt die Ursache unseres etwaigen Missfallens an dem letzten Beispiele nur in der Aufeinanderfolge zweier grossen Terzen, welche stufenweise steigen:



Die Alten haben mehrentheils jene Folgen geradezu verboten. Die Neuern dagegen beachten dies Verbot zum Theil noch in allen Fällen, zum Theil sagen sie sich in gewissen Fällen davon los. Ein offener Missklang — den Querstand nicht ausgenommen — kann ja nach Umständen das Zutreffendste sein. Der Schüler aber thut am besten, vorläufig so zu setzen, wie es seinen noch kurzen Schwingen angemessen ist und vor allen Dingen sich noch recht lange nach dem Gesetzmässigen zu richten.

Fallende grosse Terzen haben in ihrer Aufeinanderfolge nichts Anstössiges:



§ 18.

Zu Anfang dieses Kapitels haben wir mit Recht gesagt, man brauche den zweistimmigen Gesang nirgends lange zu suchen, er trete uns überall entgegen, wo nur gesungen wird. Nun aber haben wir auch gefunden, dass es nicht leicht eine Melodie gibt, die nicht der Eine so, der Andere anders begleitet, ohne sich dabei von der einfachsten Naturbegleitung zu entfernen.

Aus diesem Umstande scheint ja zu folgen, dass da, wo mehrere Personen den einstimmigen Gesang aus dem Stegreif begleiten, in manchen Fällen der Eine so, der Andere anders singen wird und somit auf diese Weise keine wohltönende Begleitung entstehen könne. Es scheint aber nur so. Erfahrung und Beobachtung lehren ein Anderes.

Wie geht das zu?

Ich erinnere zuvörderst an eine unbestreitbare Thatsache. Ueberall, wo Menschen — ja selbst höherstehende Thiere — sich freiwillig zur selben gemeinsamen Thätigkeit zusammenthun, wirft sich alsbald stillschweigend ein Führer auf, dem Alle bereitwillig folgen. In natürlichen Verhältnissen ist der Beste überall der Erste; der Begabteste ist der Führer. Auch beim gemeinschaftlichen Gesange fehlt nie ein solcher Führer (Vorsänger, Stimmhalter), selbst beim einstimmigen nicht. Und jener bleibt so lange einstimmig, bis ein Begabterer secundirt, dem alsbald Mehrere unterstützend und meist etwas nachzügelnd folgen. Somit stellt sich dann doch eine und dieselbe Begleitung heraus.

§ 19.

Aber gesetzt auch den Fall und zugegeben, dass der Eine und Andere hier und da in der Begleitung seinen eigenen, abweichenden Weg geht, so entsteht dadurch nur in den aller-seltensten Fällen eine grobe Disharmonie, vielmehr wird der Gesangstrom dadurch meist nur um so breiter und voller, indem nun stellenweise dreistimmige Zusammenklänge auftreten anstatt der zweistimmigen, oder auch wohl zweistimmige, anstatt der Einklangs- und Octaven-Gänge.

Der Schüler untersuche die Sache nur näher an den oben (§ 16) mitgetheilten (sechs) Beispielen verschiedener Begleitung. Stellen wir hier etwa 3 und 4 zusammen:



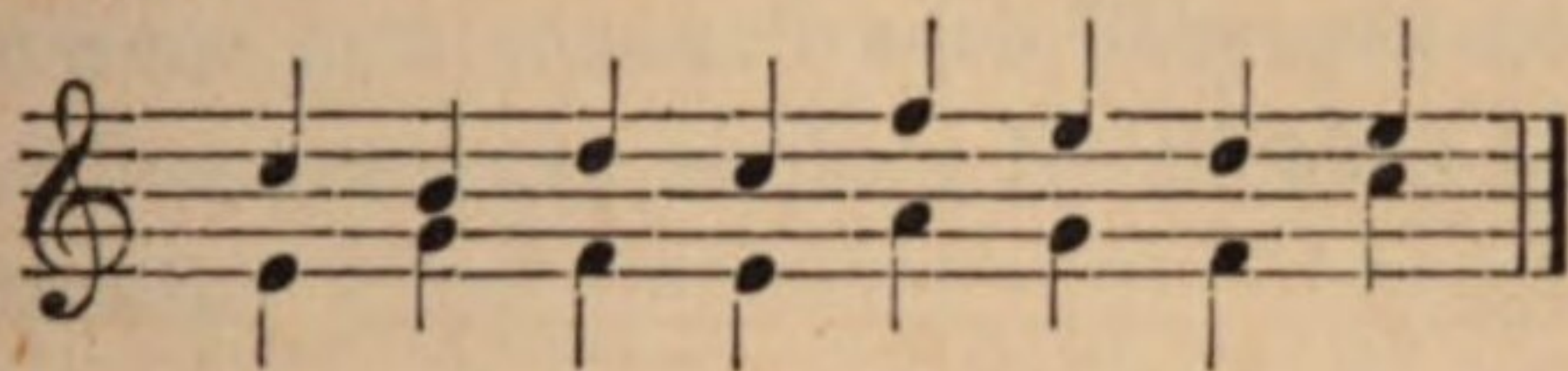
Sollte der Schüler nicht schon hier, nach so wenigen Schritten in dies Gebiet, staunen über die einfachen und doch so tief durchdachten Mittel der Natur, Missklang zu verhüten und überall die Harmonie zu erhalten?

Diesem Zuge folgt eben auch der minder begabte Sänger, wenn er es versucht, ein Lied zu begleiten. Ueberall da, wo er nämlich fürchtet — namentlich bei ausweichend modulirenden Stellen — den unrichtigen Ton zu nehmen, geht er mit hinüber in die erste Stimme und verlässt diese erst wieder an den bequemer zu begleitenden Punkten. Er gibt lieber die Harmonie auf, als dass er sie stört.

§ 20.

Nunmehr wird der Schüler auch zu den folgenden, mehrseitigen Uebungen im zweistimmigen Satz befähigt sein. Das erst lose Angeeignete wird sich durch dieselben in anziehendster Weise nach und nach befestigen. Zuvor mache ich, vielleicht zum Ueberflusse, noch einmal auf einen sehr wichtigen Gesichtspunkt bei der Abfassung und Beurtheilung der begleitenden Stimme aufmerksam. Darauf nämlich, dass die Begleitung nicht nur von Punkt zu Punkt (von Note zu Note oder von Ton zu Ton) mit der Hauptstimme harmoniren, sondern auch eine möglichst vollkommene Melodie bilden soll. Als solche ist die Begleitung allemal erst zu prüfen, ehe man sie gut heisst. Kurz: Bei gleicher harmonischer Güte ist diejenige Begleitung die beste, welche die beste Melodie darstellt.

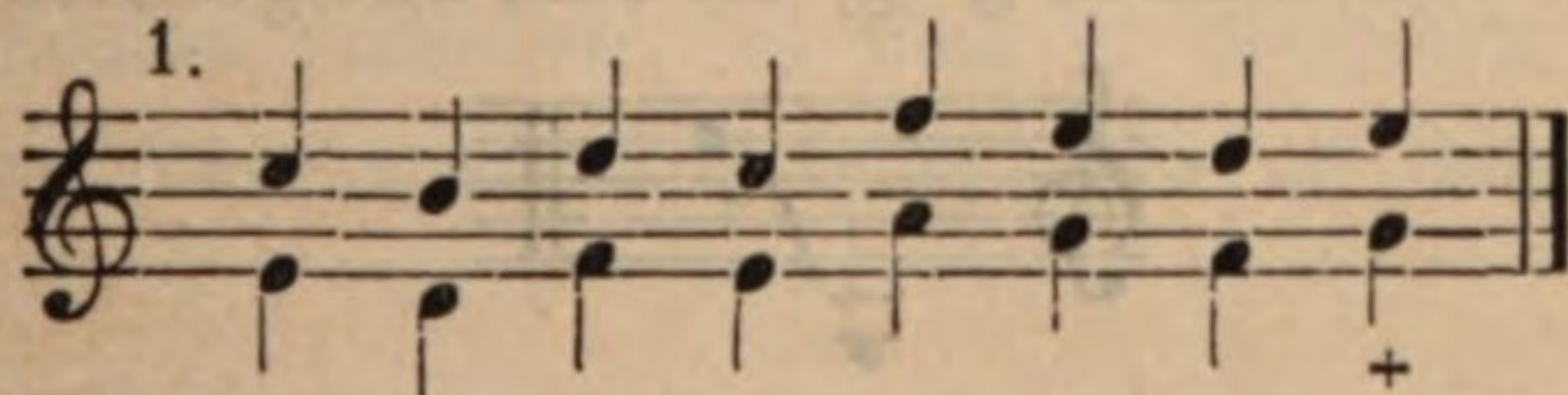
Wer nun nach genauer Prüfung der nachfolgenden zweiten Stimme dieselbe gut heisst, der mag seine Compositions-Studien nur gleich aufgeben :



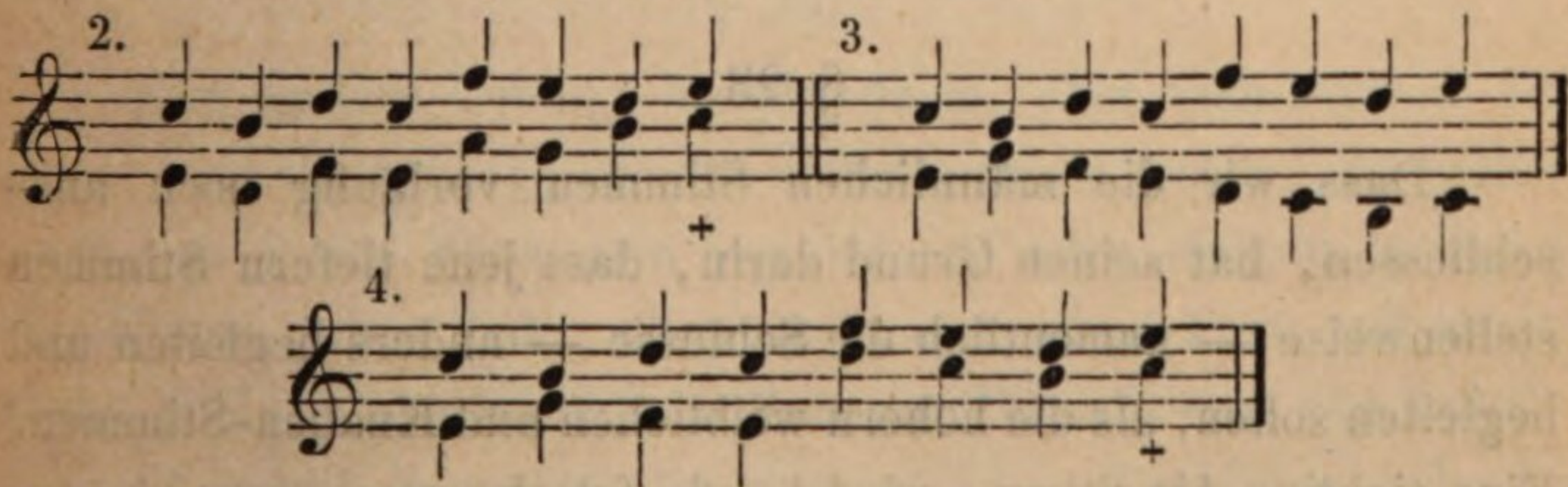
Wer eine Melodie in C-dur so abschliesst (f—c), der steht ausser aller Musik. Keiner kann das lernen, wozu ihm die angeborenen Grundbedingungen versagt sind.

§ 21.

Im ersten Theil haben wir gesagt, dass Keiner eine Melodie in der Quinte abschliesst. Wenn irgend ein Tonsetzer dennoch so singen lässt, so muss er seine Gründe haben, warum er gegen ein Naturgesetz ankämpft. Es ist eine Anomalie. Jenes Gesetz aber herrscht auch über die begleitende Stimme, auch sie schliesst niemals mit der Quinte ab, ein Beweis mehr, dass auch die zweite Stimme eben eine Melodie sein will und sein soll. Wer also auf diesem natürlichen Standpunkte eine zweite Stimme singt oder schreibt, wird nie in Versuchung gerathen, so zu begleiten :



Er wird richtig so, oder anders setzen :



Zweites Kapitel.

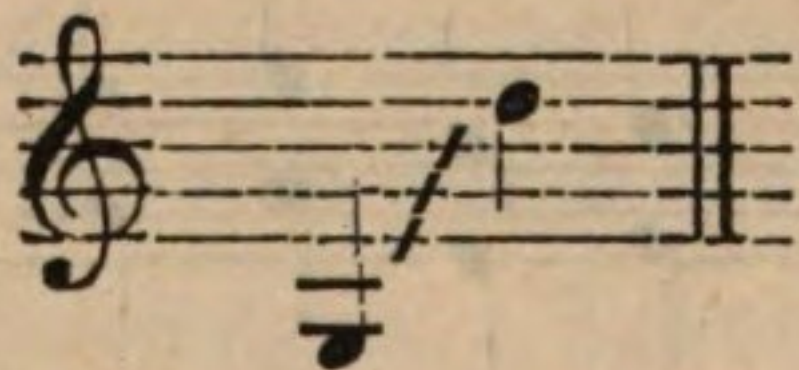
Der homophone Satz und die Umkehrung.

§ 22.

Der zweistimmige Satz bleibt in unsern Uebungen vorläufig beschränkt auf den Tonumfang von Sopran und Alt. Beide Stimmen, oder auch die eine oder andere können also möglicherweise sowohl von weiblichen, als von Knaben-Stimmen ausgeführt werden. Der Sopran oder Discant hat in der Regel einen ungefähren Umfang vom kleinen c (c) bis zum zwei gestrichenen a ($\bar{a}$):



Der Alt vom kleinen g (g) bis zum zweigestrichenen d ($\bar{d}$):



Diese Tonräume sind mithin vorläufig nicht zu überschreiten.

§ 23.

Dass wir die männlichen Stimmen vorläufig noch ausschliessen, hat seinen Grund darin, dass jene tiefern Stimmen stellenweise — namentlich die Schlüsse — anders begleiten und begleiten sollen, als die höhern weiblichen und Knaben-Stimmen. Eine richtige Alt-Stimme wird häufig falsch, wenn man sie von einer (eine Octave tiefer liegenden) männlichen Stimme singen

lässt. Auf einer spätern Stufe werden wir mit wenigen Andeutungen die richtige Führung auch tieferer Stimmen klar und geläufig machen können, was hier noch schwer verständlich wäre. Und unsere nun anzustellenden Uebungen erleiden durch die vorläufige Beschränkung an ihrer Nützlichkeit nicht den geringsten Abbruch.

§ 24.

Der Schüler setze zu den oben in § 5 mitgetheilten Liedern mehrere verschiedene Altstimmen und zwar ohne Beihülfe des Klaviers. Erst wenn er die Begleitung nach allen Seiten geprüft hat, nehme er die Schlussprüfung am Instrumente vor. Die von ihm gesetzte Altstimme wird dann ganz oder stellenweise mit der oben notirten Stimme gleich lauten, sie wird weniger gut, oder möglicherweise sogar besser sein. Er gewöhne sich eine möglichst rasche Entscheidung an. Bei so langem Hin- und Herschwanken ist in der Regel das Eine so gut, wie das Andere. — Darnach mag er auch noch einige andere Lieder, am besten solche, wie gute zweistimmige Schullieder-Sammlungen von namhaften Componisten sie enthalten, in gleicher Weise behandeln. Sollte der Schüler hier noch gegen die Begleitung ausweichend modulirender Melodien aufsehen, so mag er dieselben noch ruhen lassen bis zu einer spätern Uebung, wo er dann befähigter sein wird.

§ 25.

Eine andere Uebung besteht darin, dass man sowohl die erste, als die zweite Stimme selbst erfindet (setzt). Es sollen aber nur kurze Sätze sein von einem, oder einigen wenigen Tonbildern (ohne Takt, ohne Rhythmus, ohne Text) mit einem Ganz-Schluss. Auch soll jeder Satz nur Einer Tonart angehören, was indessen bekanntlich die chromatischen Tonbilder weder in der ersten, noch in der zweiten Stimme ausschliesst.

Es folgt hier eine hinreichende Menge Beispiele zu dieser Uebung, die der Schüler vorher zu Gehör bringen und studiren mag.

§ 26.

Zu Nutz und Frommen des »anfahenden« Componisten hier noch ein paar Andeutungen:

1. Er prüfe erst jede von ihm gesetzte Melodie (die Hauptstimme) und bessere etwa, bevor er die Begleitung schreibt, denn eine Ungefälligkeit oder ein Fehler in der Hauptstimme lässt sich auch durch die besste Begleitung nicht wegschaffen. Nur die möglichste Untadelhaftigkeit des Einzelnen führt zur möglichsten Vollkommenheit des Zusammengesetzten und Ganzen.

2. Zu Gunsten einer bessern Begleitung ändert man auch wohl hinterher die Hauptstimme, ohne ihr jedoch Gewalt anzuthun, wodurch man ja mehr verderben, als gut machen würde. Versteht sich diese Freiheit, wenn die Hauptstimme unser Eigenthum ist.

3. Der Schüler jage in diesen Uebungen durchaus nicht nach aparten, raren Tonbildern und Sätzen. Was so klingt, als hätte die Erfindung nicht die geringste Mühe gekostet und als hätte er Aehnliches anderwärts schon hunderte Male gehört, das eben ist nicht schlecht. Es ist kaum möglich, ein neues Tonbild zu erfinden; in dem Reiz der neuen Verkettung, Verschmelzung und Gruppierung der alten, aber sich stets verjüngenden Tonbilder liegt die Kraft des Componisten.

§ 27.

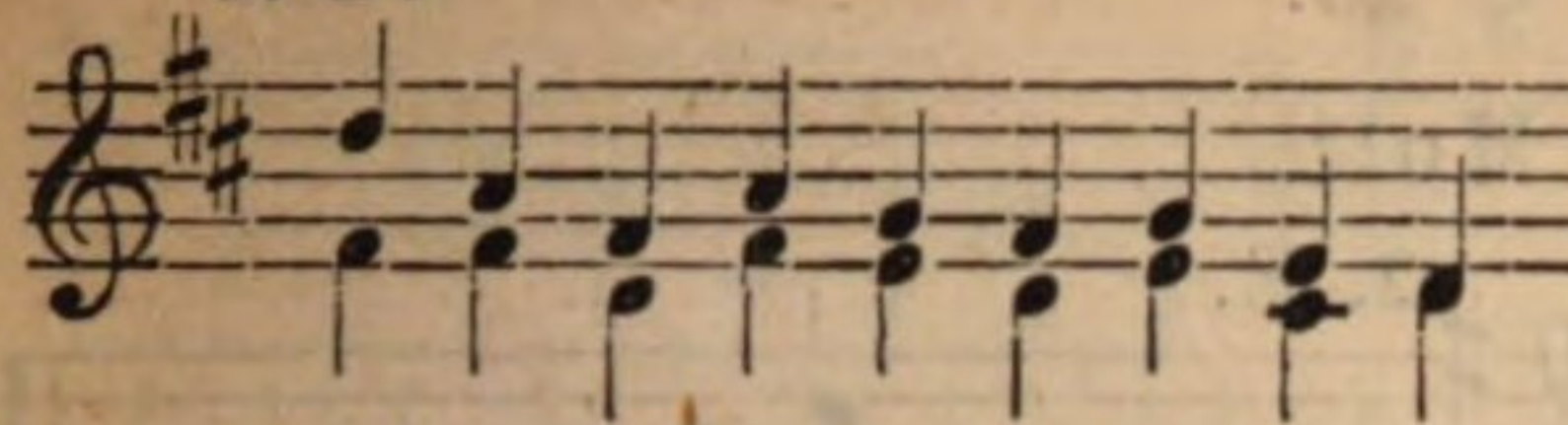
Dur.

1. C.

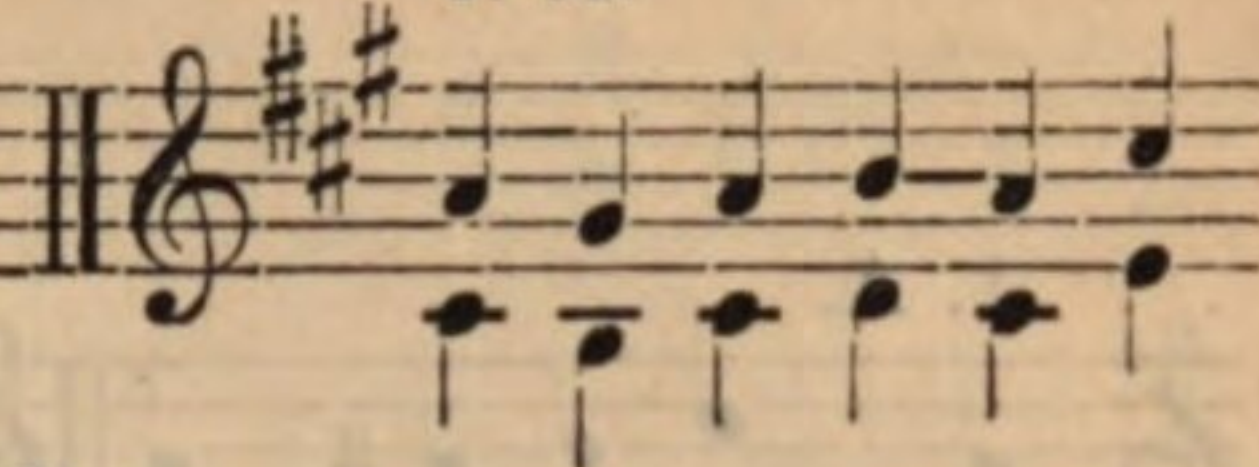
2. G.



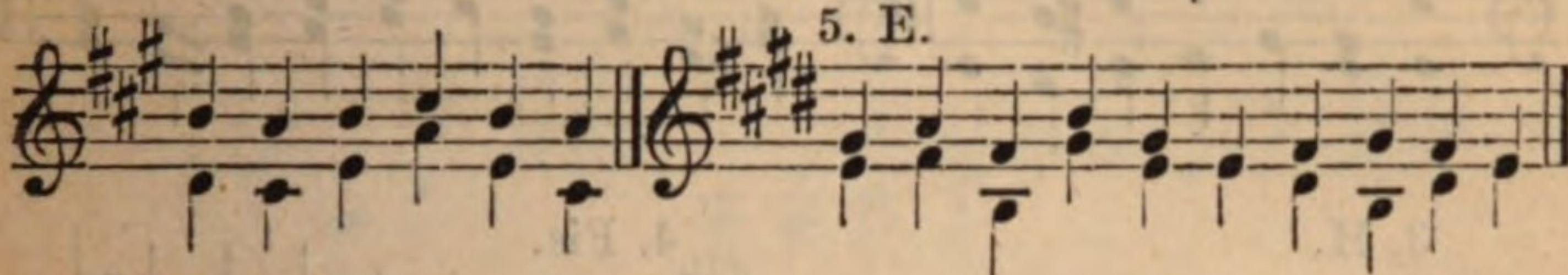
3. D.



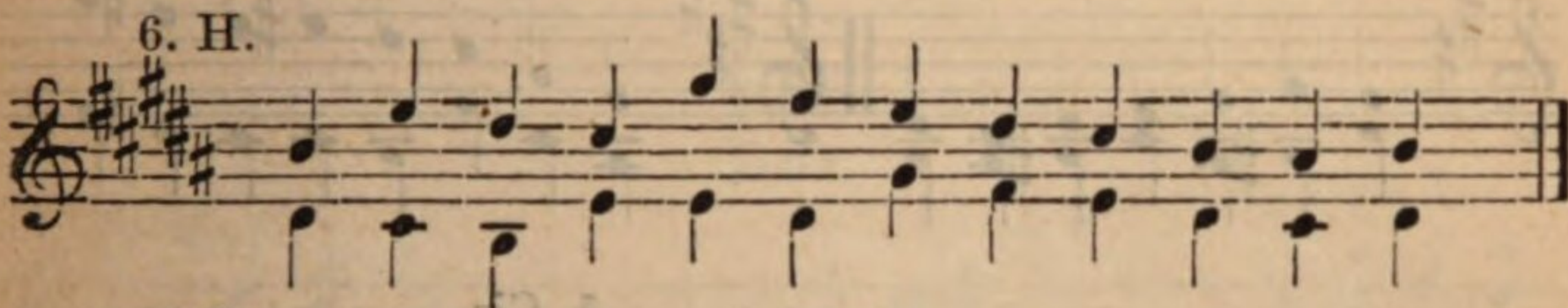
4. A.



5. E.



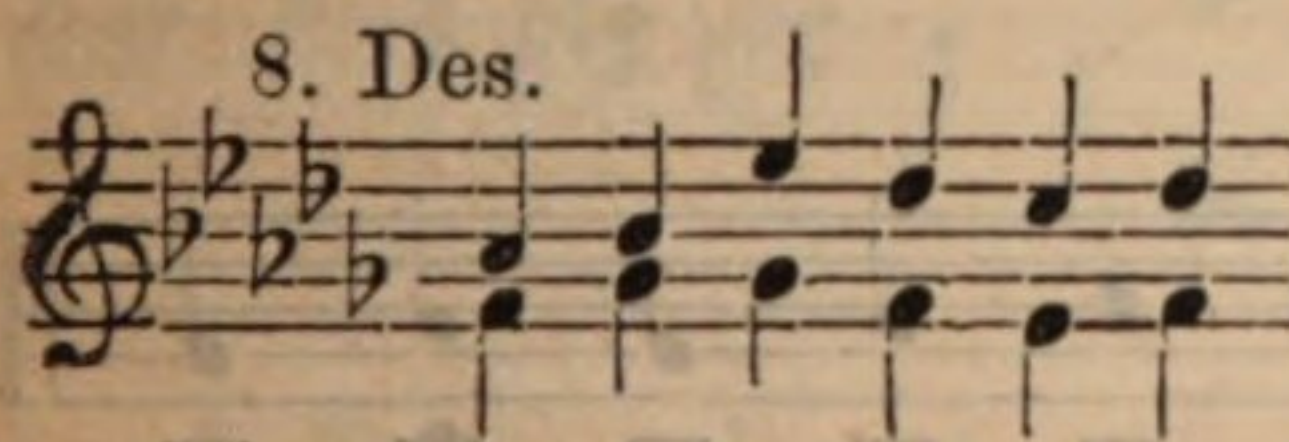
6. H.



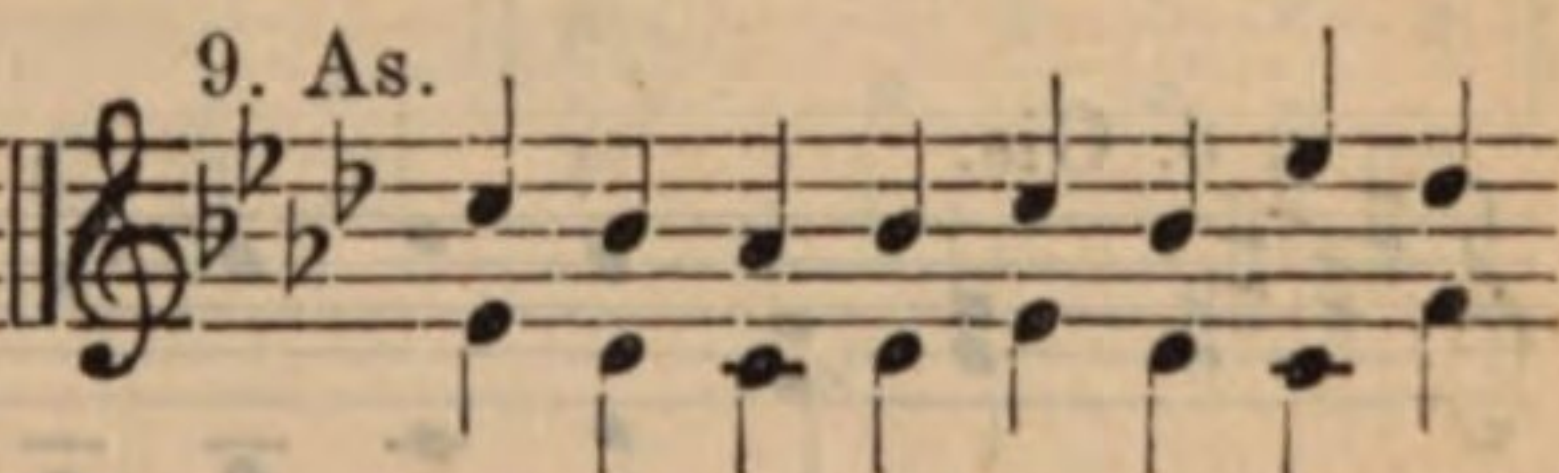
7. Ges.



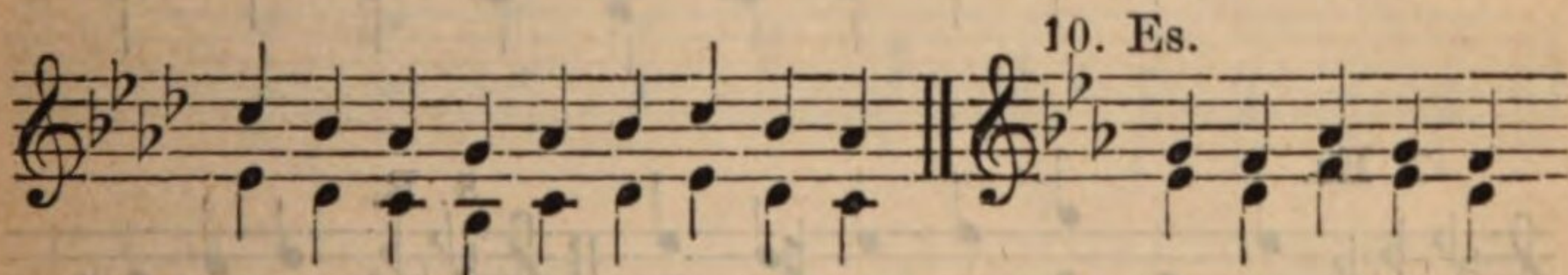
8. Des.



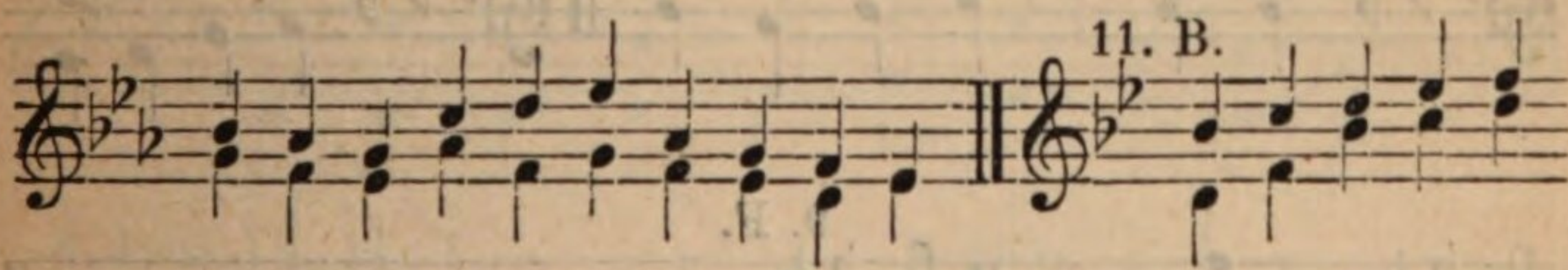
9. As.



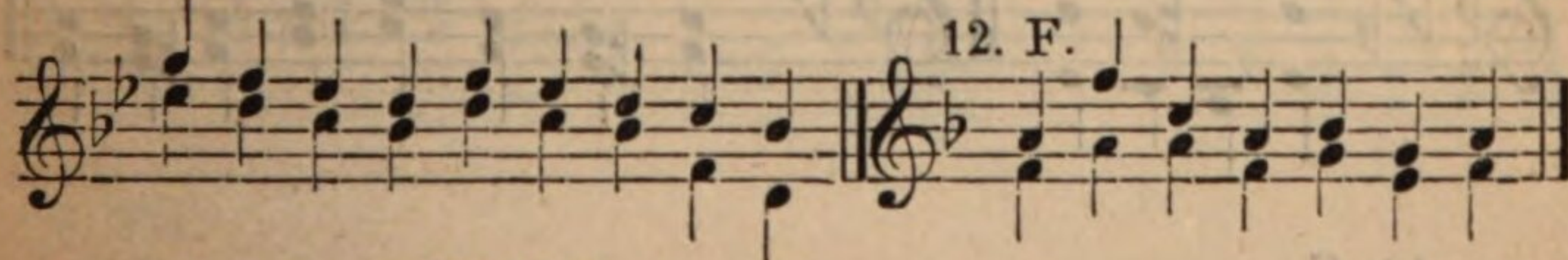
10. Es.



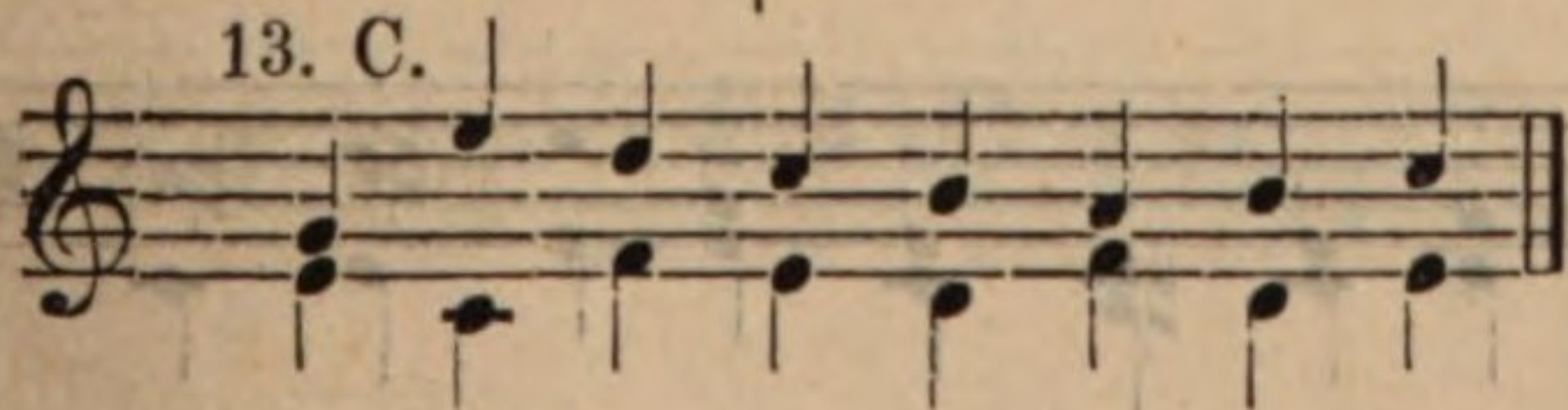
11. B.



12. F.

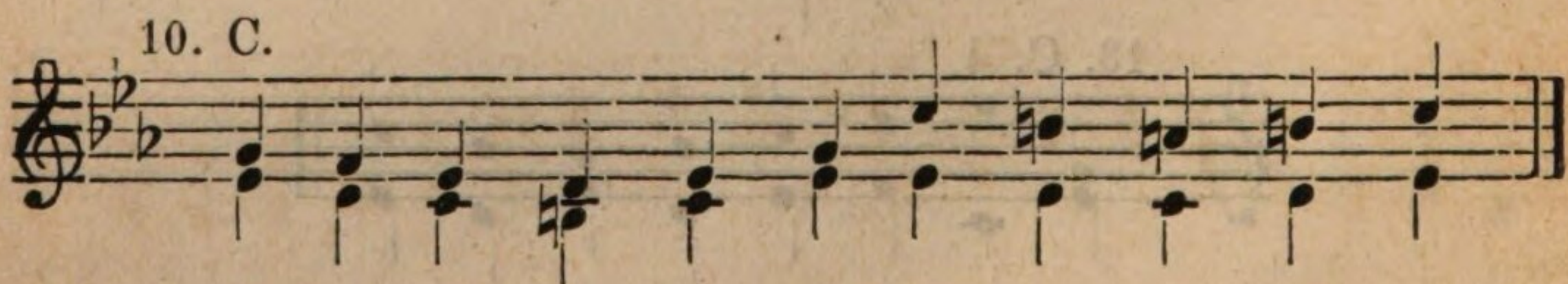
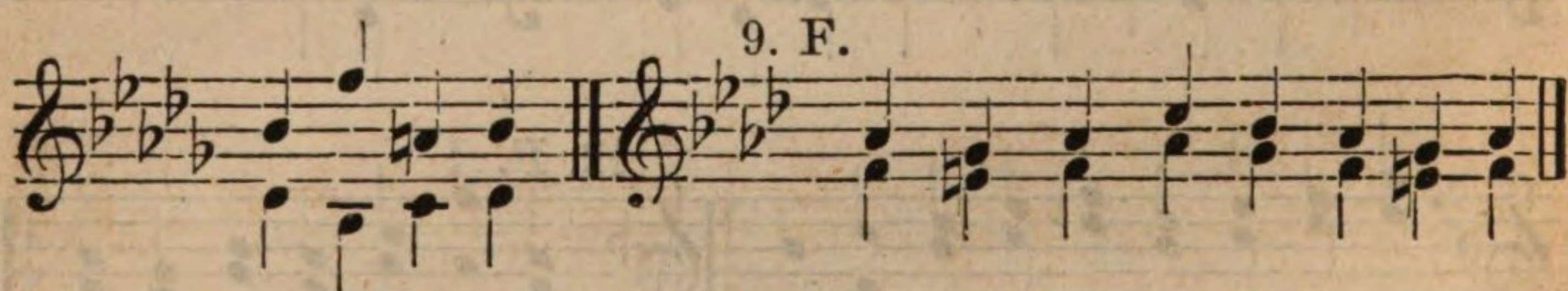
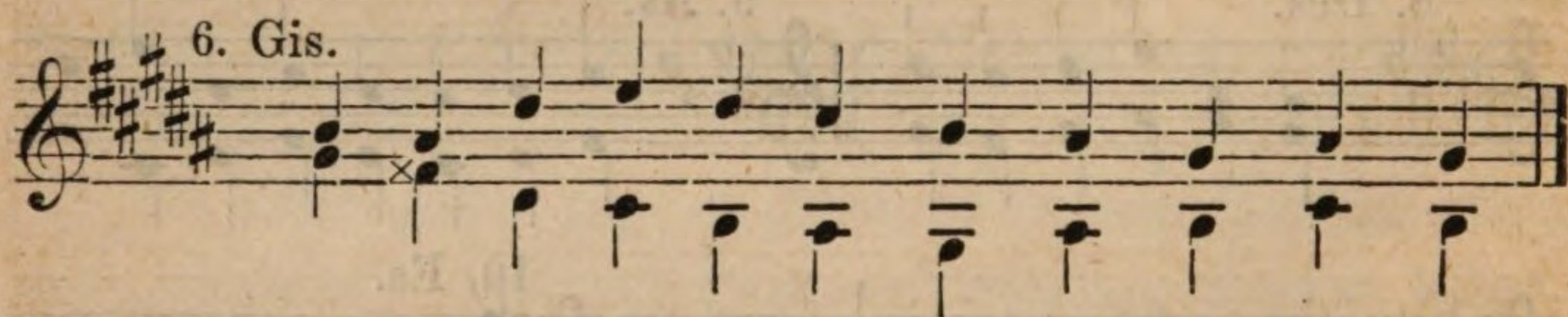
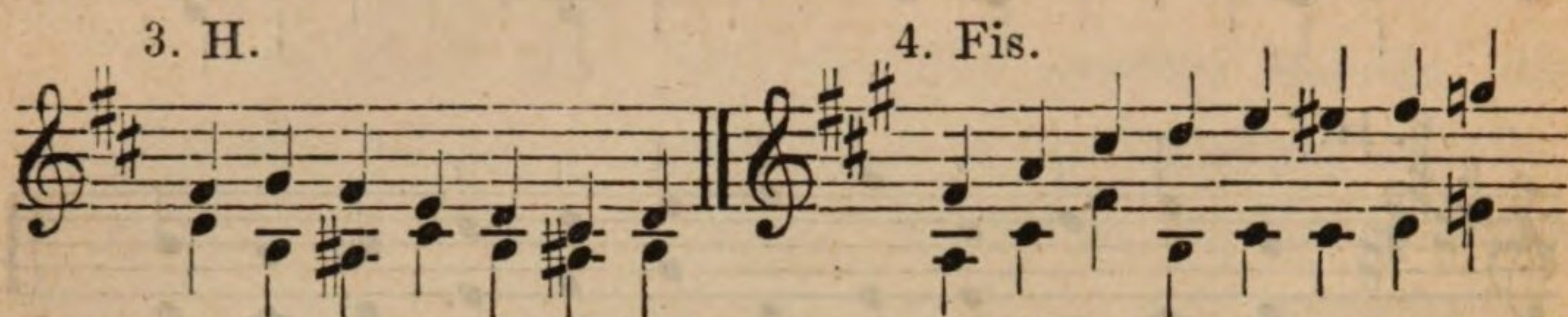
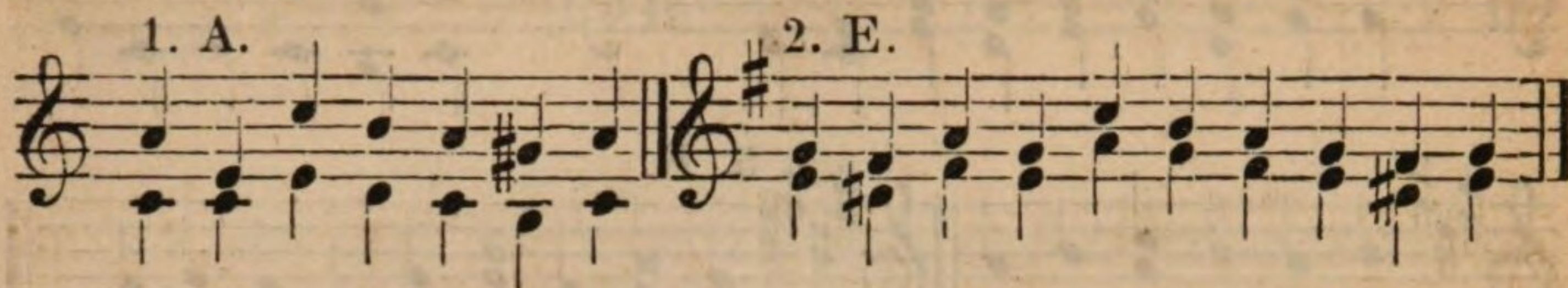


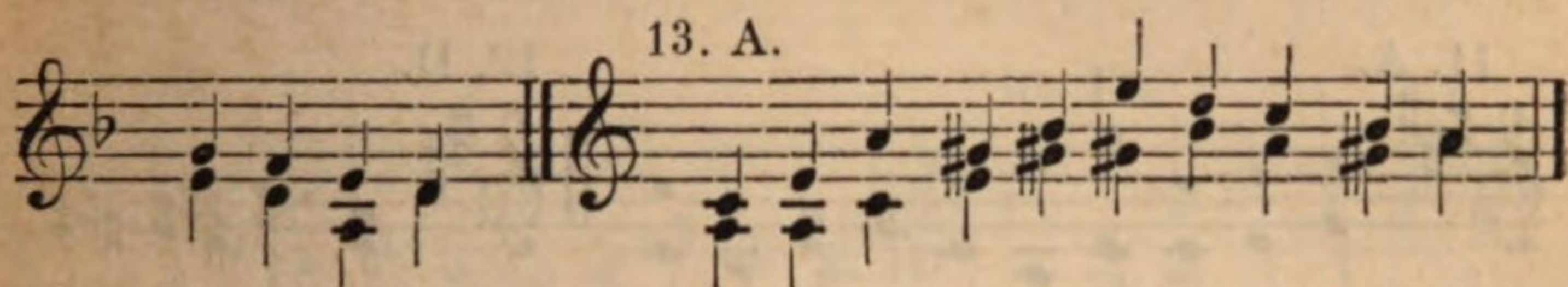
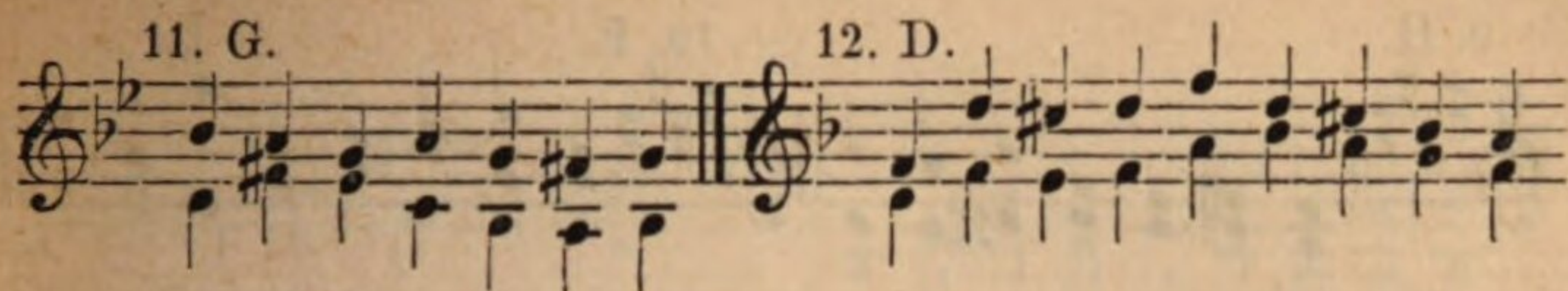
13. C.



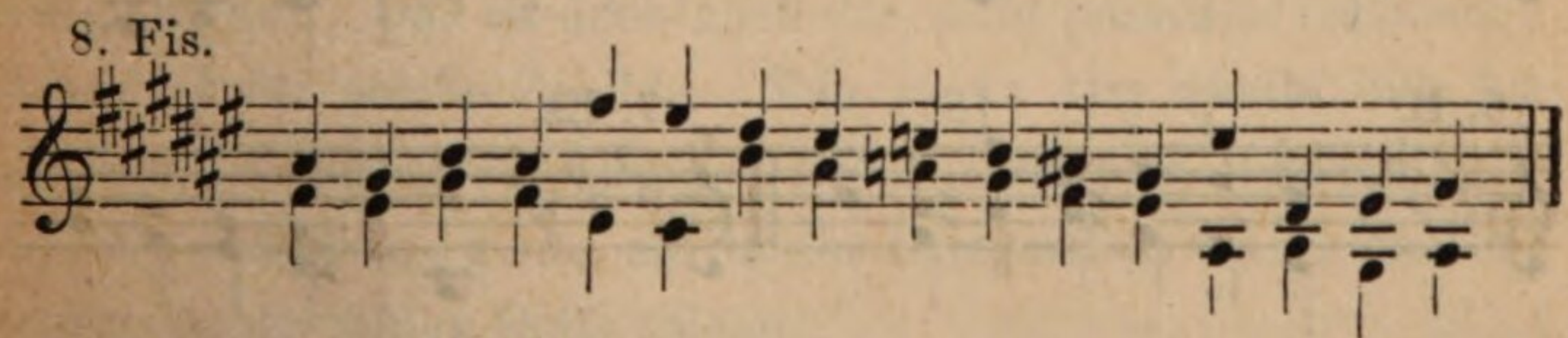
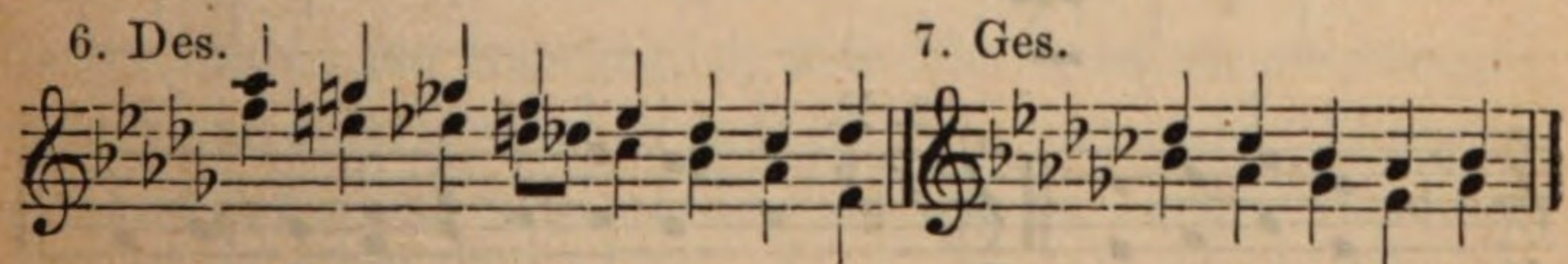
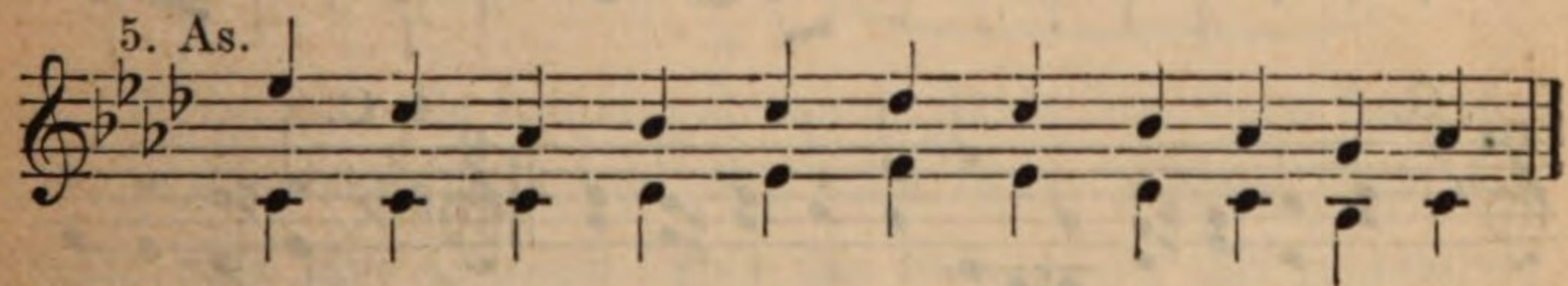
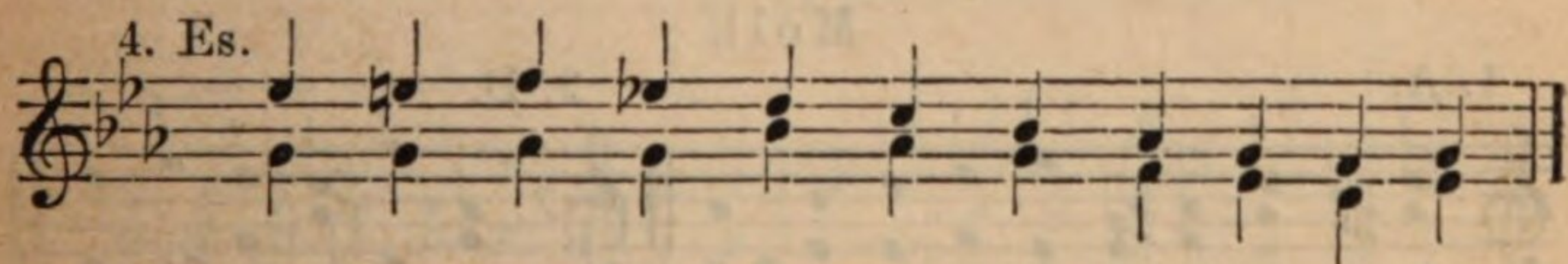
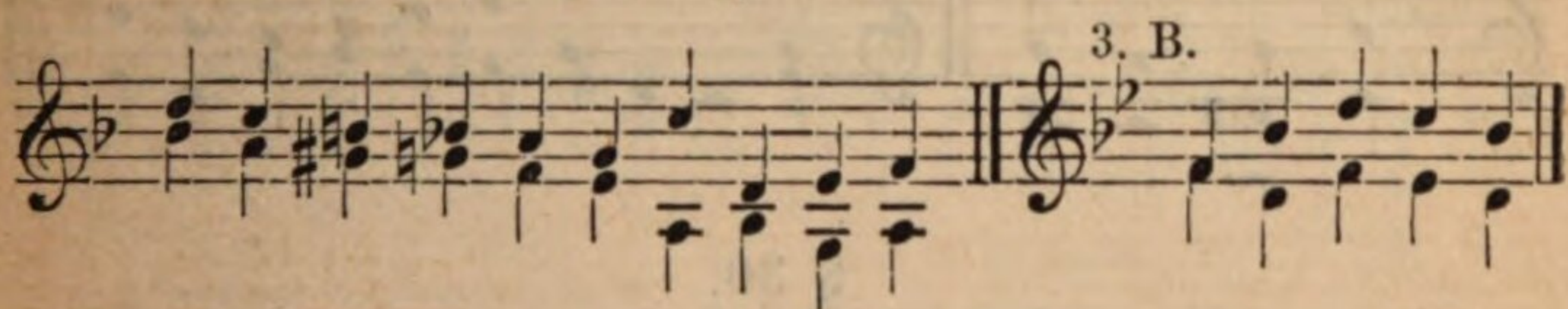
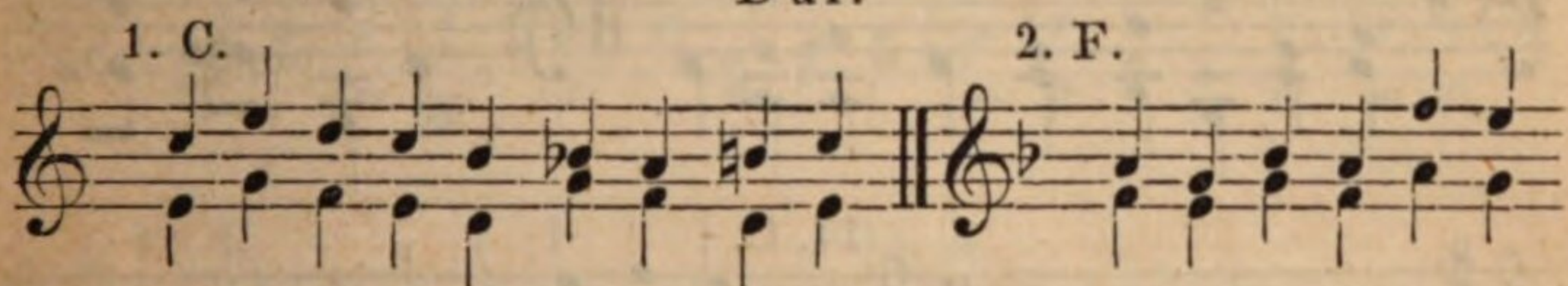
§ 28.

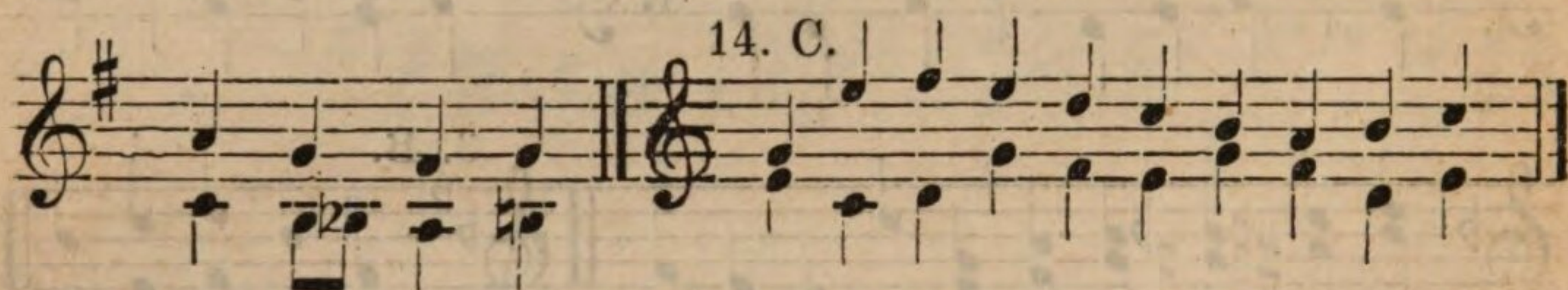
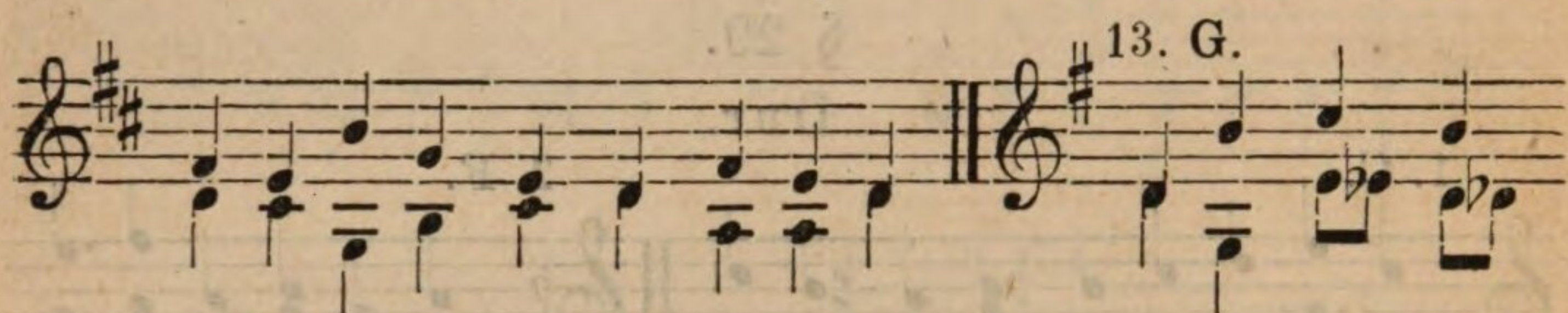
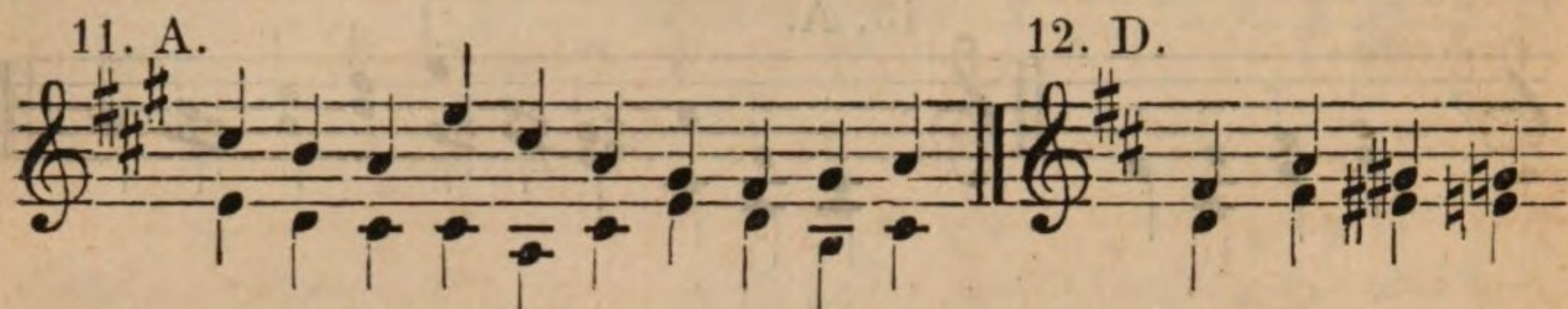
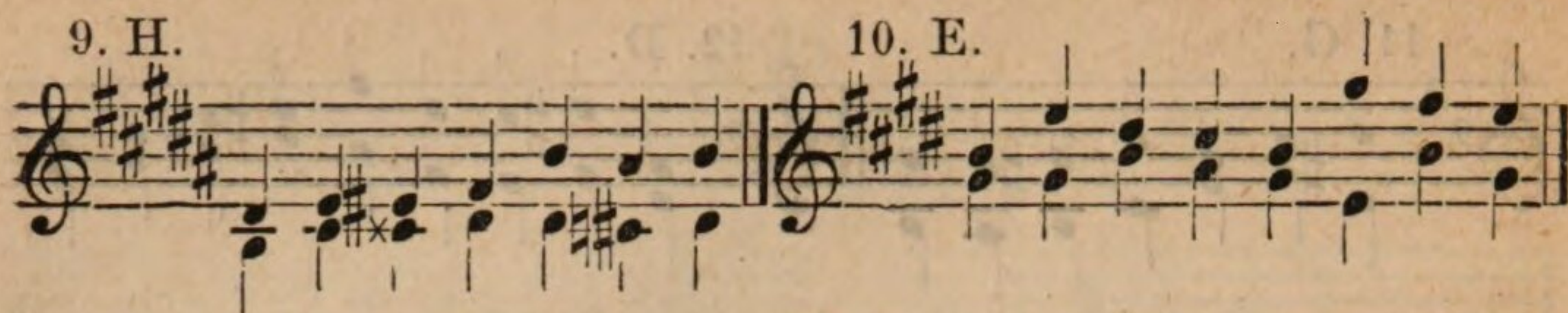
Moll.



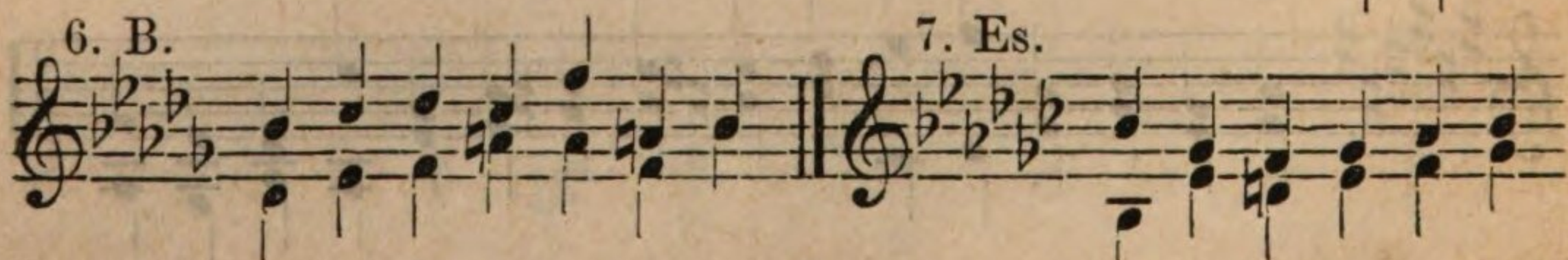
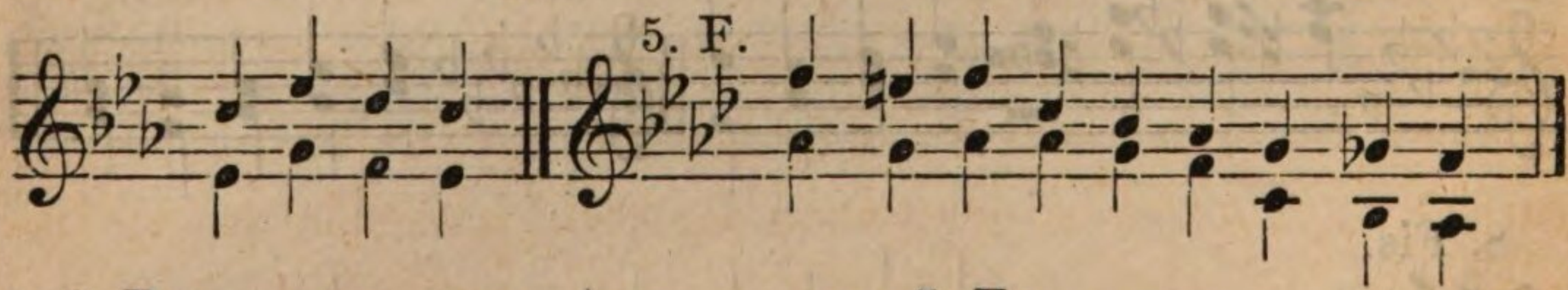
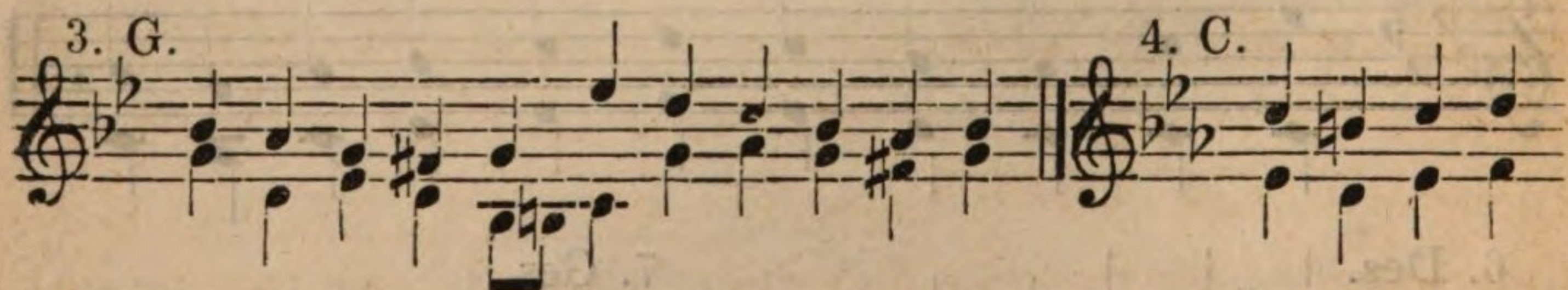
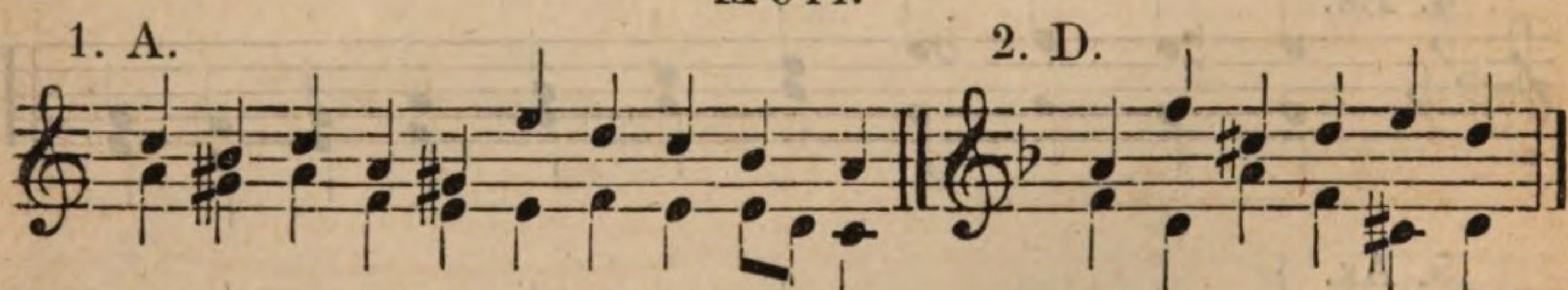


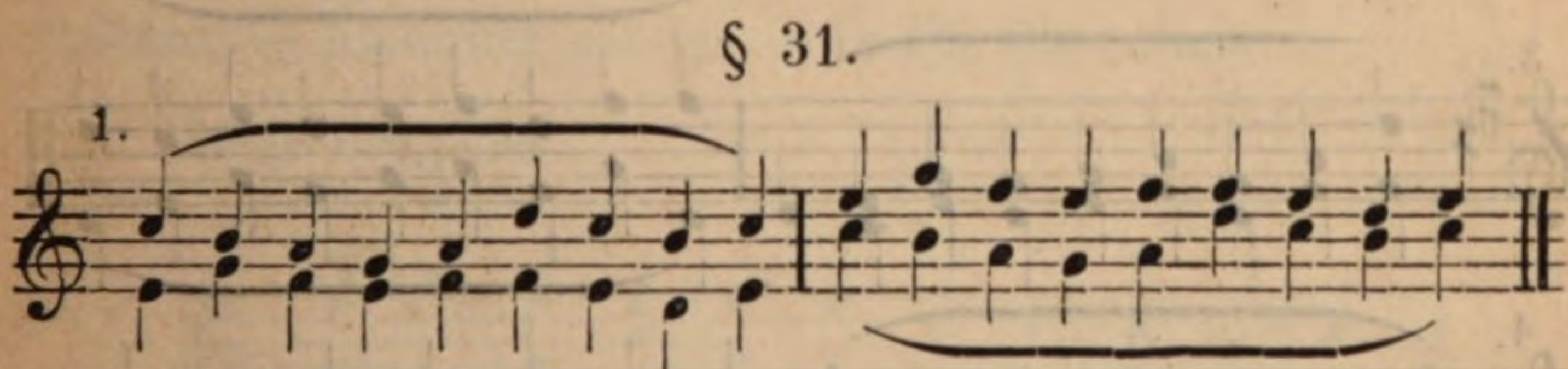
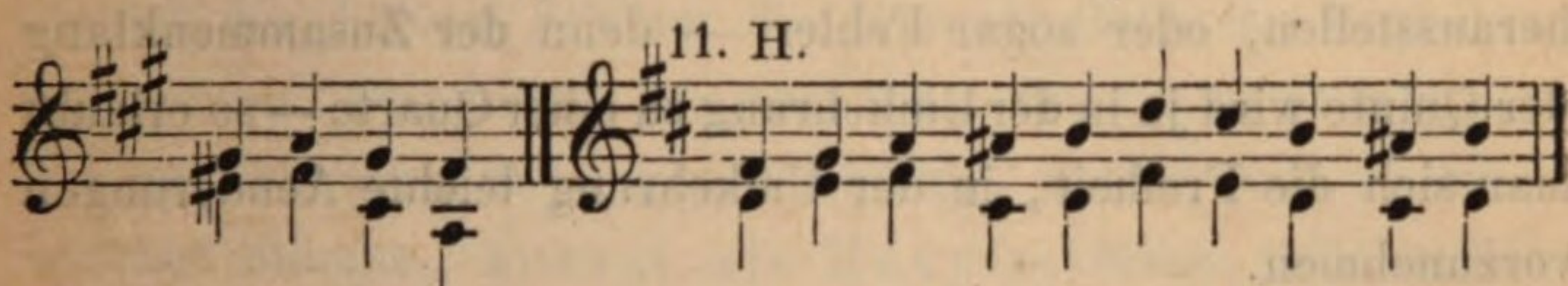
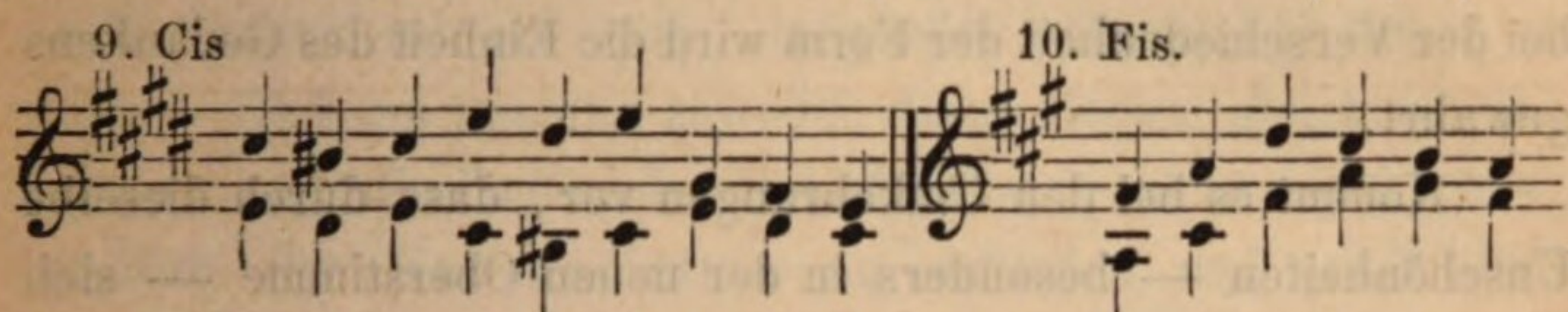
§ 29.
Dur.





§ 30.
Moll.





Wenn man die beiden getrennten Sätze des obigen Beispiels mit einander vergleicht, so stellt sich leicht heraus, dass der zweite Satz eine getreue Copie des ersten ist, mit folgendem Unterschiede: Die ursprünglich erste Stimme ist zur zweiten geworden und die ursprünglich zweite Stimme zur ersten. Die beiden Stimmen des ersten Satzes erscheinen also im zweiten gleichsam umgekehrt. Das ist denn auch der recht passende technische Ausdruck für solche Gebilde. Man sagt: Der zweite Satz ist die Umkehrung des ersten. Die Umkehrungen gehören zu den Nachahmungen, die in der Composition eine so bedeutende, wohlgefällige Rolle spielen.

Der Schüler verwende zu den Uebungen in der Umkehrung zunächst die von ihm zu § 25 u. s. w. geschriebenen Sätze.

Jeder Satz wird durch die sich unmittelbar anschliessende Umkehrung in seiner Länge verdoppelt und, was wichtiger ist, bei der Verschiedenheit der Form wird die Einheit des Gedankens gewahrt.

Kommt es bei den Umkehrungen vor, dass durch dieselbe Unschönheiten — besonders in der neuen Oberstimme — sich herausstellen, oder sogar Fehler — denn der Zusammenklang der Quinte wird ja in der Umkehrung zu einer Quarte — so erlaubt man sich die Freiheit, in der Umkehrung leichte Aenderungen vorzunehmen.

Noch ein paar Beispiele :

§ 32.

In diesen Sätzen liegt, wie gesagt, die ursprünglich gesetzte Melodie einmal in der Ober- und einmal in der Unterstimme. In der Regel muss, als natürliches Ergebniss, die ursprünglich

zuerst (frei) gesetzte Stimme mehr melodischen Werth haben, als diejenige, welche begleitend gesetzt wurde; denn eben daher, weil diese nur begleitet, hat sie eine weniger freie Bewegung, hat sie der ersten auf Schritt und Tritt zu folgen, wie sehr sie auch danach streben mag, möglichst selbständig einher zu gehen. Es kann uns nun zuweilen daran liegen, gleich von Beginn an, alle Freiheiten der Melodieführung nicht der Ober-, sondern der Unterstimme zu ertheilen und somit auch einmal der höhern Stimme die dienende Rolle der Begleitung anzuweisen. Das wollen wir jetzt thun, von nun an aber in allen unsern Uebungen diejenigen Tonbilder, welche wir, es sei in welcher Stimme, zuerst als Hauptstimme aufschreiben, den melodischen Führer nennen, als Gegensatz zu den bloss begleitenden Stimmen. In den bisherigen Uebungen liegt also, abgesehen von den Umkehrungen, der melodische Führer überall in der Oberstimme. Hier in der folgenden Uebung liegt dagegen der melodische Führer in der Unterstimme, die Begleitung — hinterher gesetzt — in der Oberstimme.

Einige Beispiele :

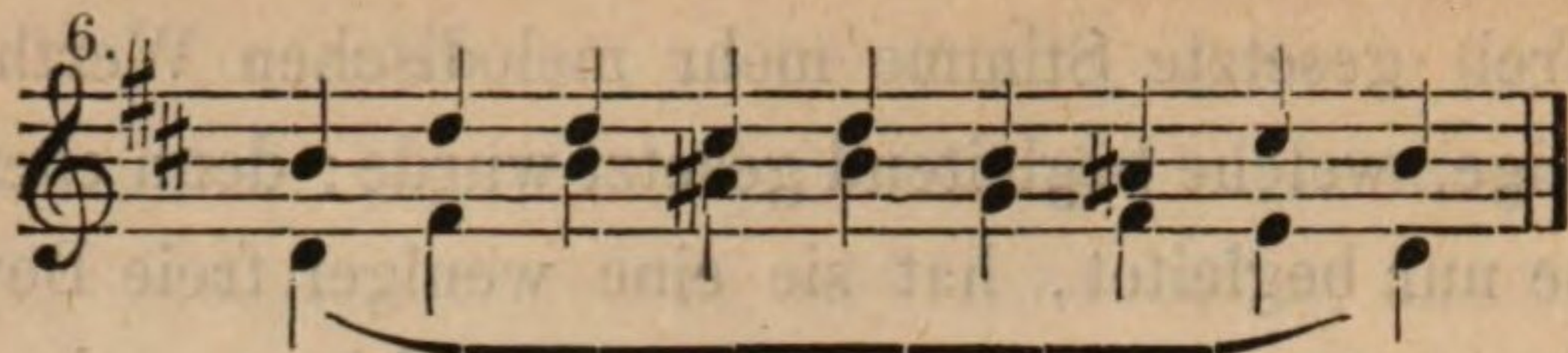
1.

2.

3.

4.

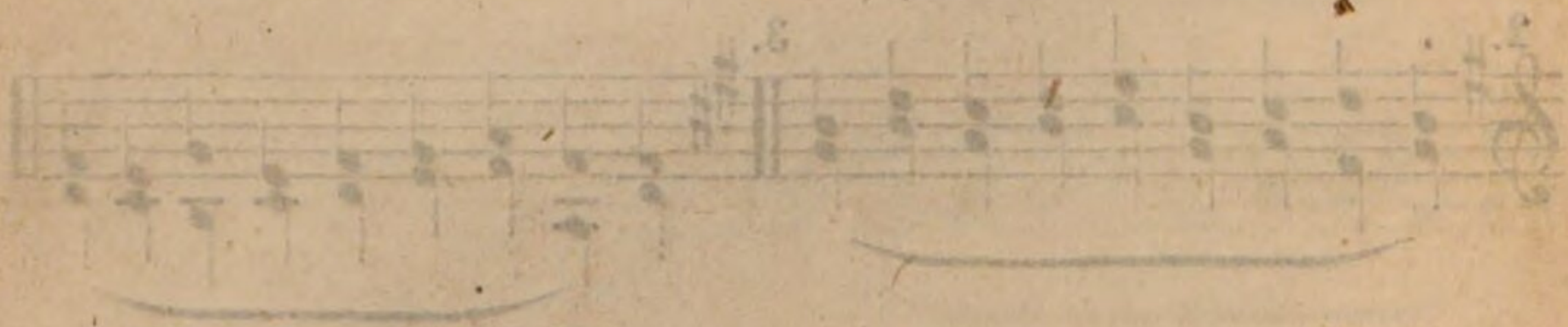
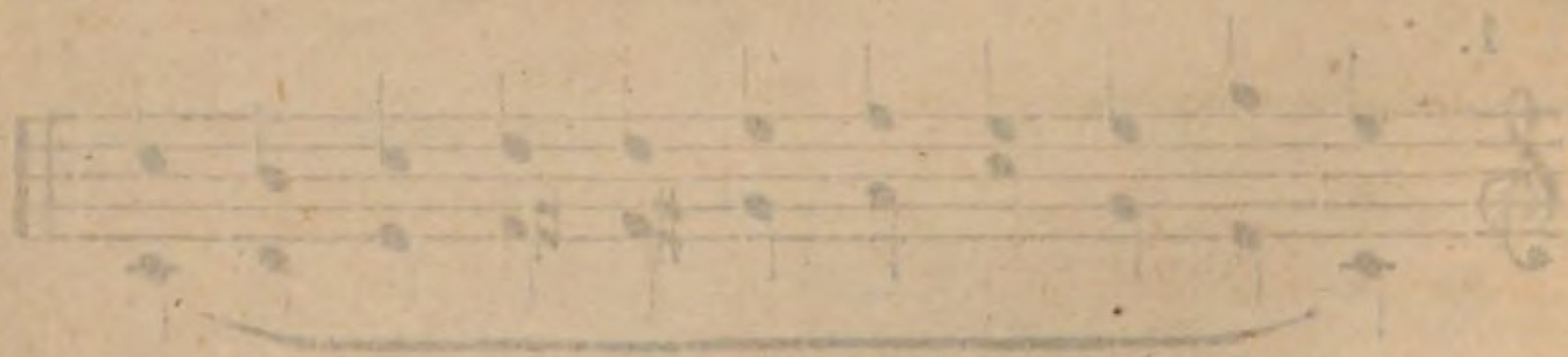
5.



Es versteht sich wohl von selbst, dass auch solche Sätze umkehrungsfähig sind.

ganz an. alle Freiheiten der Melodiebildung nicht der Ober- sondern der Unterstimme zu ertheilen und somit auch einmal der höhern Stimme die dienende Rolle der Begleitung anzuweisen. Das wollen wir jetzt thun, von nun an aber in allen unsern Lehren diejenigen Tönebilder, welche wir, es sei in welcher Stimme, zuerst als Hauptstimme aufschreiben, den melodischen Führer nennen, als Gegensatz zu den bloß begleitenden Stimmen. In den bisherigen Lehren liegt also, abgesehen von den Umkehrungen, der melodische Führer überall in der Oberstimme. Hier in der folgenden Lehnung liegt dagegen der melodische Führer in der Unterstimme, die Begleitung — hinterher gesetzt — in der Oberstimme.

Einige Beispiele:



Drittes Kapitel.

Der polyphone Satz.

§ 33.

Nunmehr wird es uns gelingen, Sätze zu bilden, in denen der melodische Führer bald in der ersten, bald in der zweiten Stimme liegt. Als Beispiele folgen hier je zwei verbundene Sätze, in welchen der Führer satzweise entweder in der Ober-, oder in der Unterstimme liegt. Der erste Satz schliesst entweder mit einem Halb-, oder mit einem Ganzschluss. Man kann aber diese Beispiele auch ohne Mittelschluss (ohne Halt) setzen und singen, oder spielen. Zur Kenntlichmachung des jedesmaligen Führers wollen wir denselben mit einem Bindebogen versehen.

1.

2.

3.

§ 34.

Beim Componiren solcher Sätze ist folgendes Verfahren das natürlichste und förderndste: Sobald man einen Führer in irgend einer Stimme verlässt, setzt man gleich die Begleitung dazu und erst dann geht man in einer andern Stimme in der-

selben Weise weiter. Also nicht so : Erst jeden Führer in den verschiedenen Stimmen und erst dann überall die Begleitung. — Man sehe zu, dass sich der zweite Führer wohl verbindet mit der vorangehenden Begleitung, ebenso die zweite Begleitung mit dem ersten Führer.

§ 35.

Sätze und Compositionen, in welchen der melodische Führer bald in der einen, bald in der andern Stimme liegt, nennt man *polyphone* Sätze. Die vorliegenden Beispiele gehören also eben auch zu den *polyphonen* Sätzen. Wenn dagegen der Führer stets in derselben Stimme bleibt, so nennt man die Composition *homophon*. Homophon sind nothwendig alle einstimmigen Compositionen und alle unsere hier vorangehenden Uebungen sind es. Technische Ausdrücke: Homophonie und Polyphonie; homophoner und polyphoner Styl und Satz; die Compositionen gehören zu dieser oder jener Gattung; es gibt in dieser Beziehung eine zweifache Schreib- und Satzweise; die Arbeit eines Componisten ist mehr so, oder so gehalten u. s. w. Der *polyphone* Satz steht sehr hoch angeschrieben, wenn er nicht auf die Abwege der Künstelei und Spielerei geräth und sich in allen Stimmen möglichst *homophon* anhört.

Viertes Kapitel.

Nachahmungsformen.

§ 36.

Hat der Schüler bei der Betrachtung der letzten Beispiele nicht etwas Wesentliches bemerkt, das hier noch nicht zur Sprache gebracht wurde? Sollte das nicht der Fall sein, so bitte ich, bevor weiter gelesen wird, in allen neun Beispielen (§ 33) den zweiten Führer zu vergleichen mit dem ihm vorangehenden ersten Führer.

Resultat: In allen Beispielen findet zwischen dem zweiten und ersten Führer eine grössere oder geringere melodische Aehnlichkeit statt, namentlich zu Anfang der beiden Führer.

1. Beispiel: Der zweite Führer copirt die vier ersten Noten des ersten Führers.

2. Beispiel: Der zweite Führer macht zu Anfang zwei — freilich nicht gleich grosse — Sprünge, wie es der erste Führer anfangs thut.

3. Beispiel: Der zweite Führer copirt die ersten fünf Noten des ersten Führers.

4. Beispiel: Der zweite Führer macht zu Anfang, wie der erste, einen Quarten-Sprung.

5. Beispiel: Der zweite Führer macht auch den Sprung des ersten — verwandelt aber den Quinten- in einen Quarten-Sprung.

6. Beispiel: Hier geschieht Aehnliches.

7. Beispiel: Der zweite Führer copirt die ersten sieben Noten des ersten.

8. Beispiel: Der zweite Führer copirt den ersten rückwärts, der erste Ton des zweiten Führers ist der letzte Ton des ersten Führers und schreitet so rückwärts fort, so dass der letzte Ton des zweiten Führers mit dem ersten Ton des ersten Führers abschliesst.

9. Beispiel: Dieses unterscheidet sich von dem vorhergehenden nur dadurch, dass die Begleitung des zweiten Führers die rückgängige Begleitung des ersten ist. Der zweite Satz ist also eine rückgängige Umkehrung des ersten Satzes.

§ 37.

Für all' solche Aehnlichkeiten eines nachfolgenden Führers mit einem vorhergehenden hat man den technischen Ausdruck: *Nachahmung* (Imitation). Aus dem ersten Theile wissen wir, dass Aehnliches innerhalb desselben Führers in derselben Stimme statt findet (Abbilder, Echo, melodische Fortschreitungen).

§ 38.

Nach den vorliegenden Beispielen ist die Nachahmung mehr oder minder streng, länger oder kürzer durchgeführt. Auch benennt man sie nach den Stufen, worauf sie stehen. So ist in dem ersten Beispiele eine Nachahmung auf der Prime, in dem dritten Beispiele eine Nachahmung auf der Unter-Octave u. s. w. und es gibt Nachahmungen auf der Ober- und Unter-Secunde, auf der Ober- und Unter-Terz u. s. w. Die Nachahmung im achten Beispiele nennt man Krebs. Hiermit ist die wichtige Lehre von den Nachahmungen keineswegs erschöpft, aber wir haben doch nun eine Anschauung von einigen Arten derselben.

§ 39.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass es im polyphonen Satz nicht durchaus nothwendig ist, dass der eine Führer den

andern nachahmt. Jeder Führer kann auch neue Tonbilder bringen. Die Polyphonie besteht ja nur darin, dass der Führer in verschiedenen Stimmen liegt, gleich viel, ob der eine den andern nachahmt, oder nicht. Der Schüler mag also seine polyphonen Beispiele mit und auch ohne Nachahmung abfassen.

§ 40.

Für den Vortrag polyphoner Compositionen will ich hier noch bemerken, dass die Begleitung als Untergeordnetes gegen den Führer in der Regel zurücktreten soll, ganz ebenso, wie in homophonen Tonstücken. Eine sich vordrängende Begleitung verdirbt jede Melodie.

§ 41.

Es liegt sehr nahe, den ersten Führer eines Satzes ohne alle Begleitung auftreten zu lassen, um ihn in seiner Eigenschaft desto sicherer kenntlich zu machen, zumal dann, wenn ihm eine Imitation auf dem Fusse nachfolgen soll; z. B. :

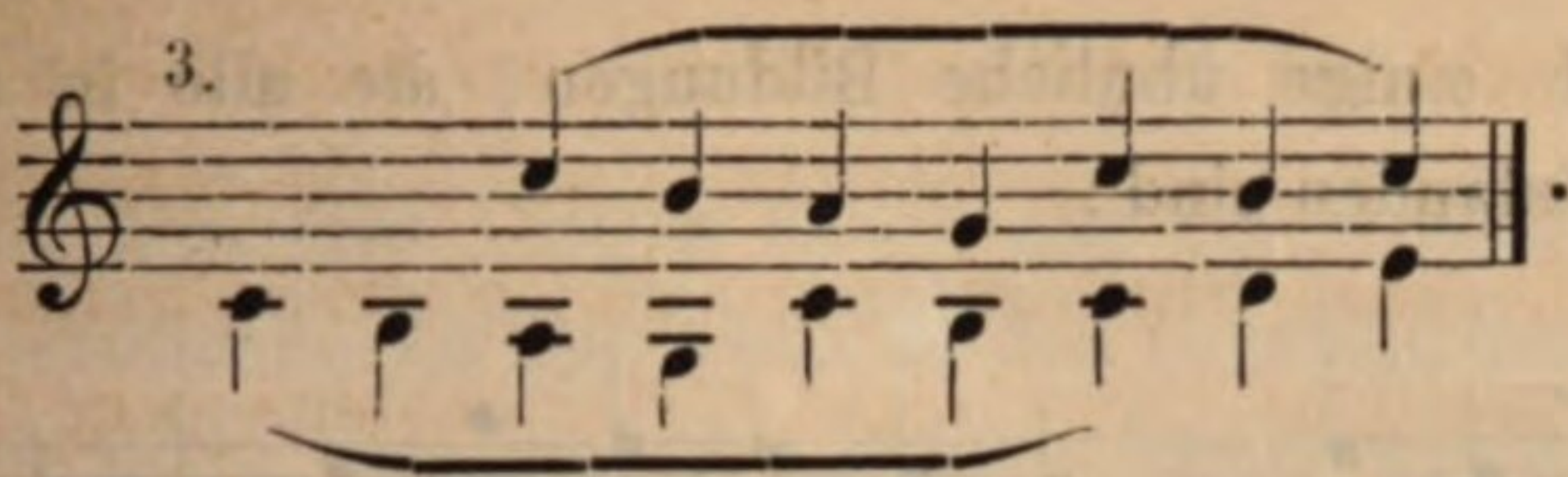


§ 42.

Bei solchen Nachahmungen trifft es sich nicht selten, dass der zweite Führer schon früher, während der Gesang des ersten noch nicht beendet ist, auftreten kann.

Dies ist bei den vorhergehenden beiden Sätzchen der Fall; z. B. :





Der schickliche Punkt — zuweilen gibt es deren mehrere, wie oben zu sehen — muss dann hinterher aufgesucht werden. Je enger die Führung sein kann — Engführung in der Nachahmung — d. h. je eher der zweite Führer dem ersten folgt desto künstlicher und interessanter gilt die Imitation. In längeren Compositionen weiss der Componist die eine, wie die andere Führung zu verwerthen, wobei er die anziehendste und künstlichste zuletzt aufischt.

§ 43.



Sehen wir das obige Beispiel genau an, so finden wir leicht, dass es auf folgende Weise entstanden ist: Der erste Führer tritt ohne Begleitung in der Unterstimme auf, dann folgt der zweite Führer in der Oberstimme — er copirt den ersten Führer in der Octave. Nun wird die Begleitung zum zweiten Führer gesetzt. Diese Begleitung wird zum dritten Führer erhoben — durch Copirung in der Octave. Es folgt die Begleitung zum dritten Führer. Diese zweite Begleitung wird der vierte Führer. Dann folgt wieder die Begleitung des vierten Führers und endlich wird diese Begleitung nur in den zwei ersten Noten für den letzten (fünften) Führer benutzt, um auch diesen noch zu begleiten und damit abzuschliessen. Nöthig war der Schluss noch nicht, man hätte in derselben Weise fortfahren können.

Noch einige ähnliche Bildungen, die alle in derselben Weise entstanden sind:

2.

3.

4.

5.

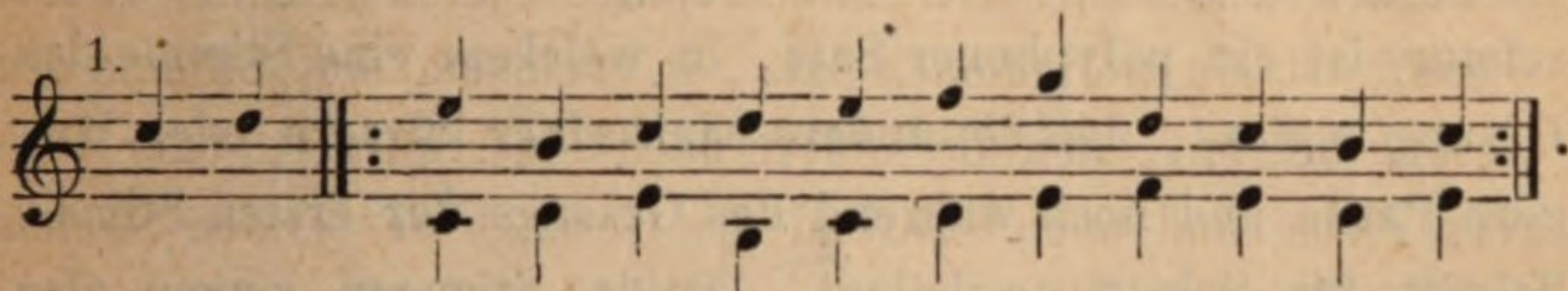
§ 44.

Diese und ähnliche Nachahmungsformen nennt man canonische Nachahmungen und Canons. Wir fügen noch einige Bemerkungen bei.

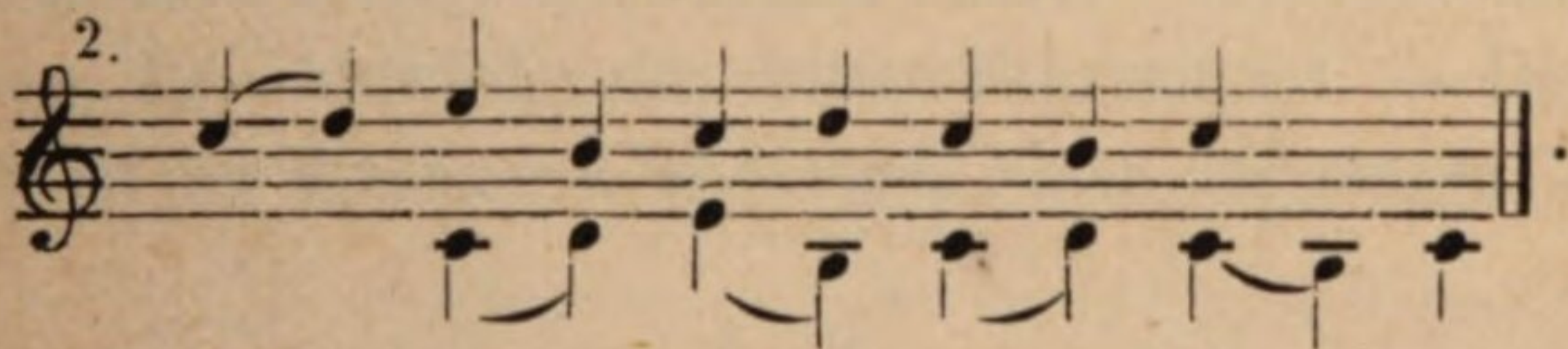
Bis auf einen Punkt nach dem Schlusse hin ist in allen Beispielen die nachfolgende Stimme der treu nachahmende Gesang der vorangehenden. Die Nachahmung kann auf verschiedenen Stufen statt haben. Es gibt daher Canons im Einklange oder in der Octave (die beliebtesten), in der Secunde, in der Terz u. s. w. Das vierte Beispiel ist ein Canon (eine canonische Nachahmung) in der Unter-Quarte, das fünfte in der Unter-Sexte.

§ 45.

Die vorliegenden Canons haben alle einen Schluss; man nennt sie »endliche«, im Gegensatz zu den »unendlichen«, die so eingerichtet sind, dass man den Schluss immer wieder hinauschieben kann. Man macht durch zwei Reprisen — eine nach dem ersten Führer und eine am Schluss — jeden endlichen Canon zu einem unendlichen. So:



Man kann auch die zuerst beginnende Stimme eher schliessen lassen, so wird die Nachahmung um so vollständiger, aber das Ende nackt. Also:



§ 46.

Es gibt noch einige andere Gattungen scharfsinnig ausgeklügelter canonischer Arbeiten, die alle aus der Zeit vor dem achtzehnten Jahrhundert datiren. Man wusste sich damals viel damit, sie hören aber grösstentheils auf, Musik zu sein. Denn schon an den hier aufgeführten weniger künstlichen ist die Wahrnehmung nicht schwer, dass sie höchst selten an und für sich melodischen Werth haben können, indem, abgesehen von dem ersten Führer — der nie lang sein darf — jede Note in beiden Stimmen durch Aufsuchen einer Begleitung, also in sehr unfreier Weise und ohne alle Herzensbetheiligung, entstanden ist. Aber diesen Künsteleien verdankt dennoch die

Musik gerade so viel, wie die Chemie den Alchemysten. Der Schüler hat demnach auch die canonischen Nachahmungen wohl zu üben. Er wird das Vertrautsein mit ihnen später trefflich verwerthen können.

§ 47.

Beschliessen wir vorläufig diesen Gegenstand mit einer Definition desselben: Der zweistimmige Canon (Regel, Richtschnur) ist ein polyphoner Satz, in welchem eine Stimme den Gesang beginnt, den die andere nach einer kürzern oder längern Pause und noch während des Gesangs der ersten Stimme Schritt für Schritt nachahmt. Beide Stimmen singen also durchaus dieselbe, oder jede eine der andern durchaus ähnliche Melodie.

Fünftes Kapitel.

Thematische Arbeit.

§ 48.

Es ist wichtig, an den Canons noch hervorzuheben, dass einige wenige Noten alle übrigen erzeugen. Welche sind diese schöpferischen Noten? Unstreitig die Töne des ersten Führers. Denn derselbe erzeugt den zweiten Führer, dieser die erste Begleitung, diese hinwieder den dritten Führer u. s. f. — Der erste Führer ist der Erzeuger aller übrigen Noten des ganzen Canons.

§ 49.

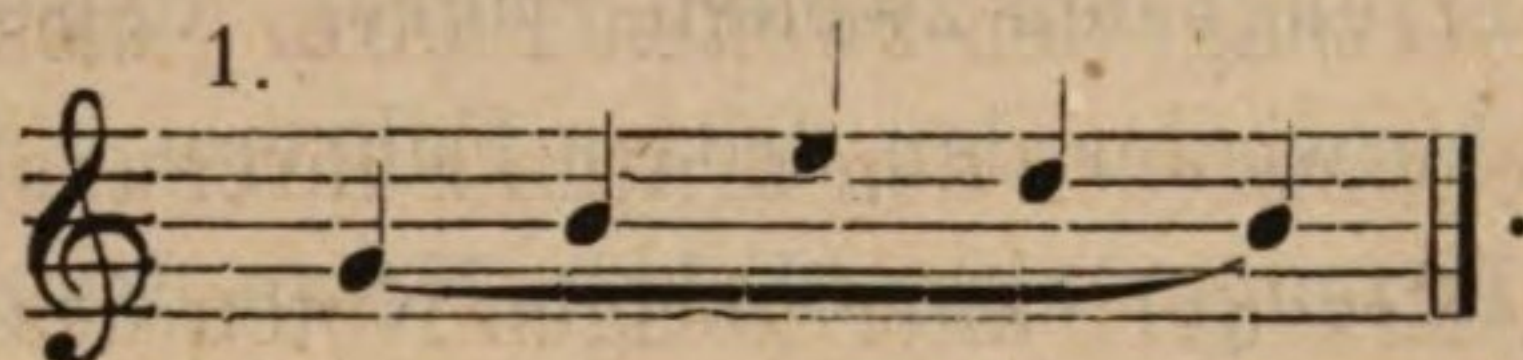
In dem nachfolgenden Beispiele ist ebenfalls der erste Führer der Erzeuger aller nachfolgenden, jedoch in ganz anderer Weise.

The musical notation is written on a single staff in D major (one sharp). It illustrates a canon where the first note of the melody generates the rest of the piece. The notes are numbered 1 through 12. Notes 1 through 4 are grouped by a bracket labeled '2' above them. Notes 5 through 8 are grouped by a bracket labeled '3' above them. Notes 9 through 12 are grouped by a bracket labeled '4' above them. The notes are: 1. D4, 2. E4, 3. F#4, 4. G4, 5. A4, 6. B4, 7. C5, 8. D5, 9. E5, 10. F#5, 11. G5, 12. A5. The notes are written as eighth notes, and the accompaniment is shown as a series of eighth notes below the main melody.



§ 50.

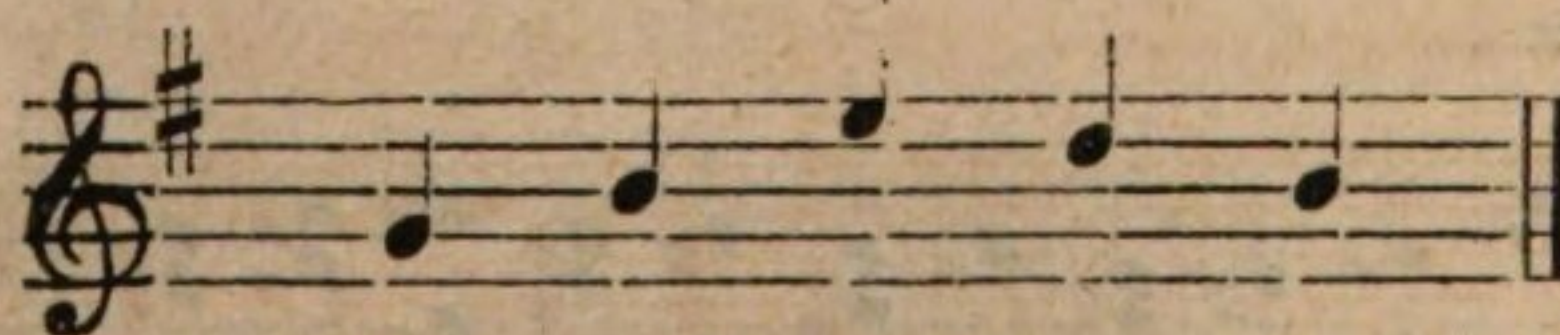
Der Schüler wird begierig sein, zu erfahren, wie denn hier sämtliche (22) nachfolgende Führer aus dem ersten entstanden sind. Zeigen wir darum, wie jener Satz geworden ist. Zunächst wurde der erste Führer — hier ein einziges Tonbild — erfunden :



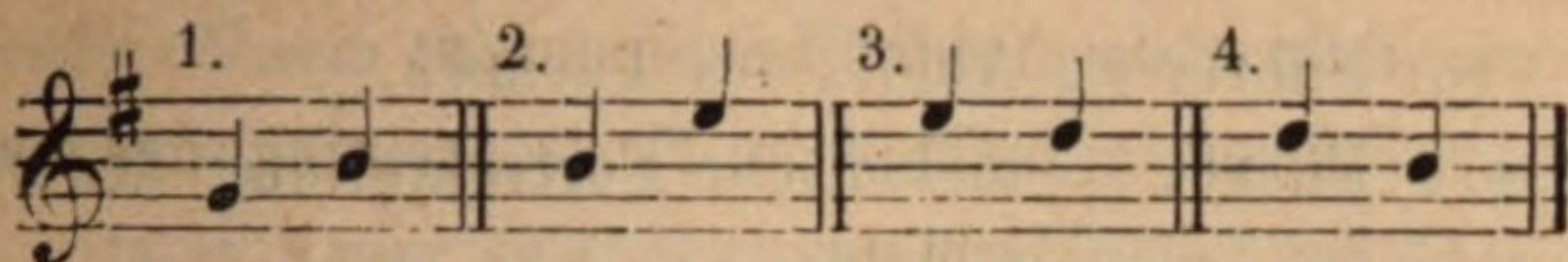
Dieses Tonbild birgt eine Menge anderer in sich, welche man der Reihe nach ablösen, hinstellen und dann als selbständige Wesen verwenden kann, ähnlich, wie man bei den sogenannten zusammengesetzten Blumen deren Haupttheile wieder als einzelne Blüthen, als Individuen ablöst, die freilich unter einander meist gleich sind, wogegen wir hier nur solche Tonbilder aussondern, welche unter einander verschieden sind.

§ 51.

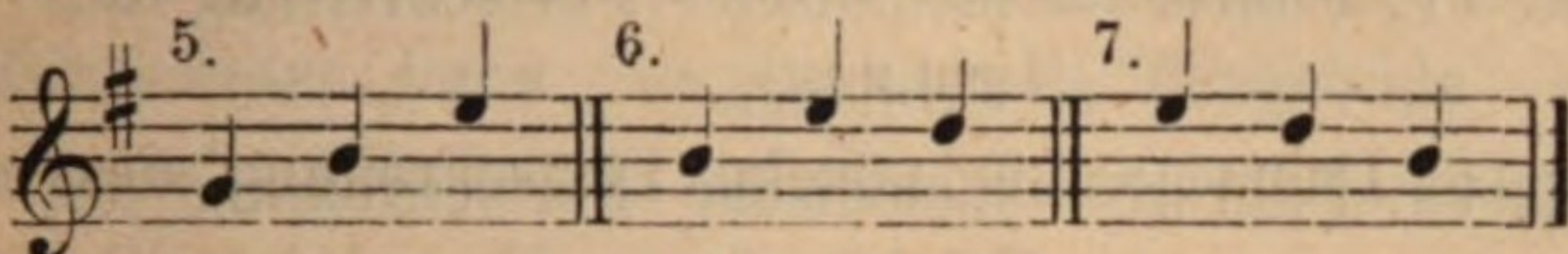
Darnach finden wir in dem festgestellten Führer



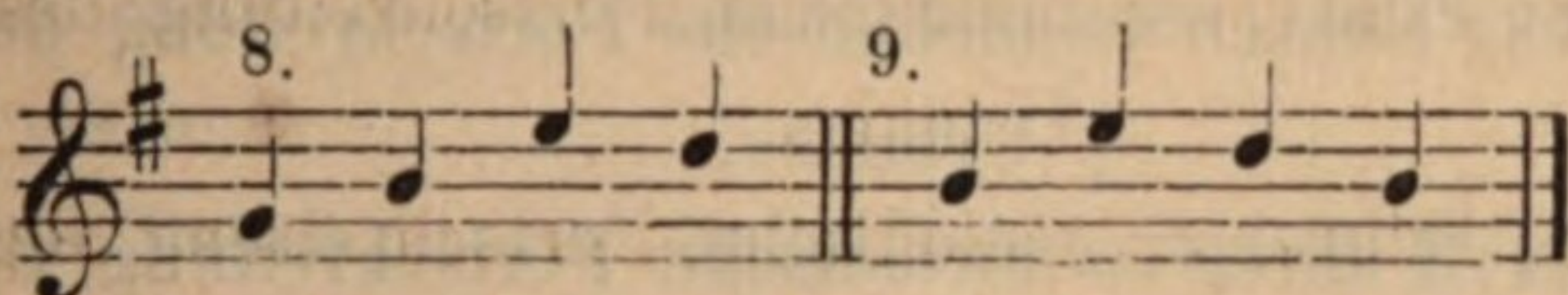
1) folgende Tonbilder von zwei Tönen :



2) folgende Tonbilder von drei Tönen :



3) folgende Tonbilder von vier Tönen :



Den ersten Führer — das Stammtonbild, — von dem wir, wie hier geschehen, einzelne Tonbilder als neuen Bildungstoff ablösen, wollen wir Thema nennen, dagegen die aus dem Thema entnommenen Tonbilder Urbilder.

§ 52.

Nebst dem Thema können wir nun auch diese Urbilder für unsere Composition verwenden und es stehen uns nun somit in dem einen Führer deren zehn zu Gebote.

Aber damit nicht genug, wissen wir aus dem betreffenden Kapitel des ersten Theiles, welch eine Menge Abbilder — Echo, Verkehrung, melodische Fortschreitung, und fügen wir noch den Krebs hinzu — aus einem Urbilde entwickelt werden kann. Wer will hier noch über Armuth an Stoff klagen!

§ 53.

Um durchaus deutlich zu sein, will ich nun jeden (in § 49) anwesenden Führer auf seinen Ursprung zurückführen:

1. Führer = Thema.
2. Führer = Echo des Thema's.
3. Führer = Abbild des 7. Urbildes.
4. Führer = Melodische Fortschreitung des vorangehenden Führers.

5. Führer = Abbild des Thema's.
- 6., 7., 8. u. 9. Führer = melodische Fortschreitung des zweiten Urbildes.
10. u. 11. Führer = melodische Fortschreitung des ersten Urbildes.
12. bis 15. Führer = melodische Fortschreitung des ersten Urbildes in der Verkehrung.
16. bis 18. Führer = melodische Fortschreitung des fünften Urbildes.
19. bis 21. Führer = melodische Fortschreitung des dritten Urbildes.
22. Führer = erstes Urbild.
23. Führer = drittes Urbild.

§ 54.

Einige nachträgliche Bemerkungen.

1. Der Schüler gewinnt an dem vorstehenden Beispiele einen Einblick in die sogenannte thematische Arbeit, den thematischen Styl.

2. Es ist nicht nothwendig, in einer thematischen Composition alle Urbilder, welche das Thema aufweist, zu verwenden. So ist in unserm Beispiele das vierte, sechste, achte und neunte Urbild nicht zur Verwendung gekommen.

3. Die thematischen Arbeiten können sich sehr wohl mit freiern Bildungen, d. h. mit dem Gebrauch frei gebildeter Führer und dem Ruhenlassen des Thema's verbinden.

4. Unsere jetzigen zweistimmigen thematischen Sätze können mit unsern zur Zeit noch sehr beschränkten Mitteln wenig Anspruch auf volle innere Betheiligung und Schönheit machen. Aus leicht zu erkennenden Gründen werden wir in dieser Beziehung unseren homophonen Bildungen den Vorzug geben. Das soll aber den Schüler von der fleissigen Übung in der thematischen Arbeit ja nicht abhalten. Denn es gibt für den

Kunstjünger kaum eine andere Übung, welche diese an Fruchtbarkeit überragt.

5. Da es keine wahre Composition ohne Tonbilder gibt und da jedes Tonbild zu einem Thema erhoben und also thematisch behandelt werden kann, so gibt es kein Tongebilde, welches die thematische Arbeit nicht zuliesse, keinen musicalischen Styl — sei er homophon, oder polyphon u. s. w., — mit dem der thematische nicht in den mannigfaltigsten Combinationen zu verbinden wäre.

6. Die Palme in der thematischen Arbeit gebührt anerkannt dem Altvater Joseph Haydn. Von ihm und ähnlichen Meistern ist in Bezug auf feinsinnige Verwendung so klein scheinender Mittel und auf die wirksamste Stellung solcher Gebilde etwas zu lernen, abgesehen von der vollendeten Beherrschung alles rein Technischen, was sich bei solchen Männern ganz von selbst versteht.

7. Wenn ein Thema wegen seiner Kürze, oder der Natur seines Tonbildes — namentlich gilt dies von einer blossen Tonkette — nur wenig Ausbeute liefert, so wird auch wohl im Verlauf des Stückes irgend ein ergibigeres Tonbild der Begleitung gleichsam zu einem neuen Thema erhoben und als solches behandelt. Und selbst ohne jene äussere Nöthigung ist diese Weise nicht ausgeschlossen.

8. Das äussere Verfahren bei allen thematischen Arbeiten ist in Bezug auf die Begleitung der verschiedenen melodischen Führer ganz dasselbe wie bei allen polyphonen Sätzen. Alle Mal gleich nach Beendigung irgend eines Führers in dieser, oder jener Stimme setzt man sofort die Begleitung desselben. Dabei ist noch zu bemerken, dass jede melodische Fortschreitung als ein Führer gesetzt wird und erst nach Abschluss derselben die Begleitung hinzutritt. So ist also in unserm Beispiele die melodische Fortschreitung unter 6, 7, 8, 9 in einem Zuge als ein Ganzes gesetzt und erst dann die dazu gehörige

Begleitung. Dasselbe gilt dann auch von der melodischen Fortschreitung unter 10, 11, 12 und 13. U. s. w.

9. Der Schüler übe sich, bevor er die Übungen in der thematischen Arbeit selbst betritt, an mehreren Thema's in der Aufstellung sämtlicher in demselben enthaltenden Urbildern. Nach der gegebenen Lehre und Anweisung im ersten Theile mag er auch vorab in allen Hauptformen einige jener Urbilder zur Ausspinnung eines homophonen melodischen Führers benutzen.

§ 55.

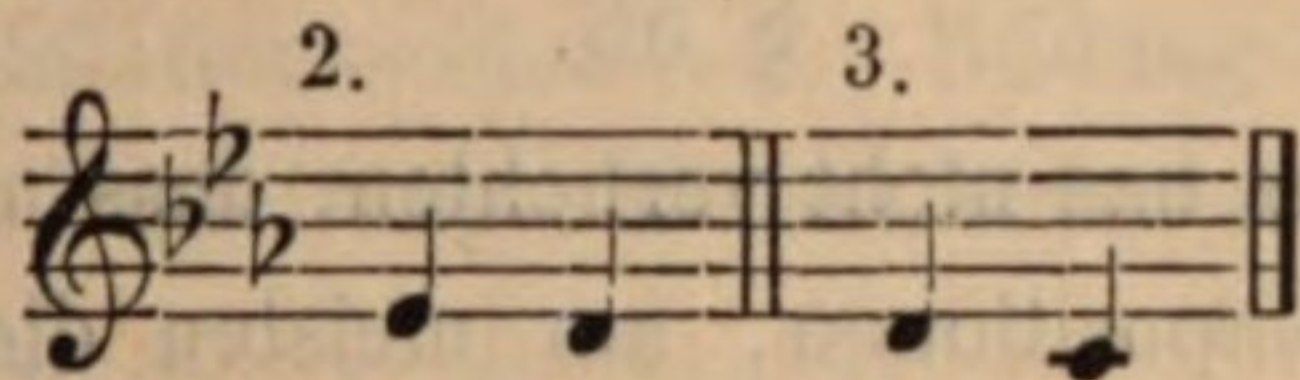
Schliesslich noch ein paar Beispiele thematischer Arbeit:

1.

The musical notation for exercise 1 consists of five staves. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation is homophonic, with a single melody line and a supporting bass line. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The second staff continues the melody and bass line. The third staff shows a change in the bass line. The fourth staff continues the melody. The fifth staff concludes the exercise with a double bar line.

Hier ist die canonische Nachahmung — man vergleiche hiermit das erste Beispiel in § 43 — verbunden mit der thematischen Arbeit. Die erste reicht bis zum vierten Führer; der fünfte und sechste bringt noch einmal — fast zum Ueberdruß — das Thema und dann folgen thematische Bilder zunächst bis zum Halbschluss. Nun tritt in der Unterstimme das Thema als Krebs auf, dem später auch chromatische Bilder, als Führer und als Begleitung, folgen.

Wie viele verschiedene Urbilder enthält das Thema des letzten Beispiels? Nur sieben, nicht acht. Denn von den folgenden zwei Urbildern



ist das zweite schon durch das erste gegeben.

Hoffentlich wird der Schüler nun seine Uebungen in der thematischen Arbeit — die allerersten Schritte in dieselbe — ohne erhebliche Unklarheit über Weg und Ziel beginnen können.

Sechstes Kapitel.

Die ausweichende Modulation angewandt auf den zweistimmigen Satz.

§ 56.

Wir dürfen es uns nicht verhehlen, dass unsere bisherigen zweistimmigen Compositionen, am meisten die längern Sätze, an einer gewissen Eintönigkeit leiden; es ist, als ob wir immer wieder auf zu oft gebrauchte, abgenutzte Töne und Tonbilder stossen; wir fühlen uns in den einmal betretenen Tonkreisen wie fest gebannt und möchten zuweilen doch gar zu gerne einem Zuge folgen, der uns entschiedener aus dem Einerlei des Gewöhnlichen zu entfernen verspricht, als es die oft etwas lahmen und schleichenden chromatischen Führer zu thun vermögen. Wir wollen diesem Zuge nicht länger widerstehen, wir wollen, haben wir irgend einen Tonkreis bis zur Sättigung durchschritten, oder — um ein tieferes Motiv zu nennen — reicht der zuerst ergriffene und beschränktere Toninhalt nicht hin, uns vollständig und genügend auszusprechen; so verlassen wir den heimathlichen Kreis und betreten ein neues Tongebiet, ein mehr oder weniger nahe liegendes, und kehren zum Schlusse in die nun mit neuem Reiz uns anziehende Tonheimath zurück — mit andern Worten: Wir gehen zur ausweichenden Modulation über.

Wer sich im Kapitel von der melodischen Modulation (I. Theil) recht umgesehen und fleissig geübt hat, wird sich

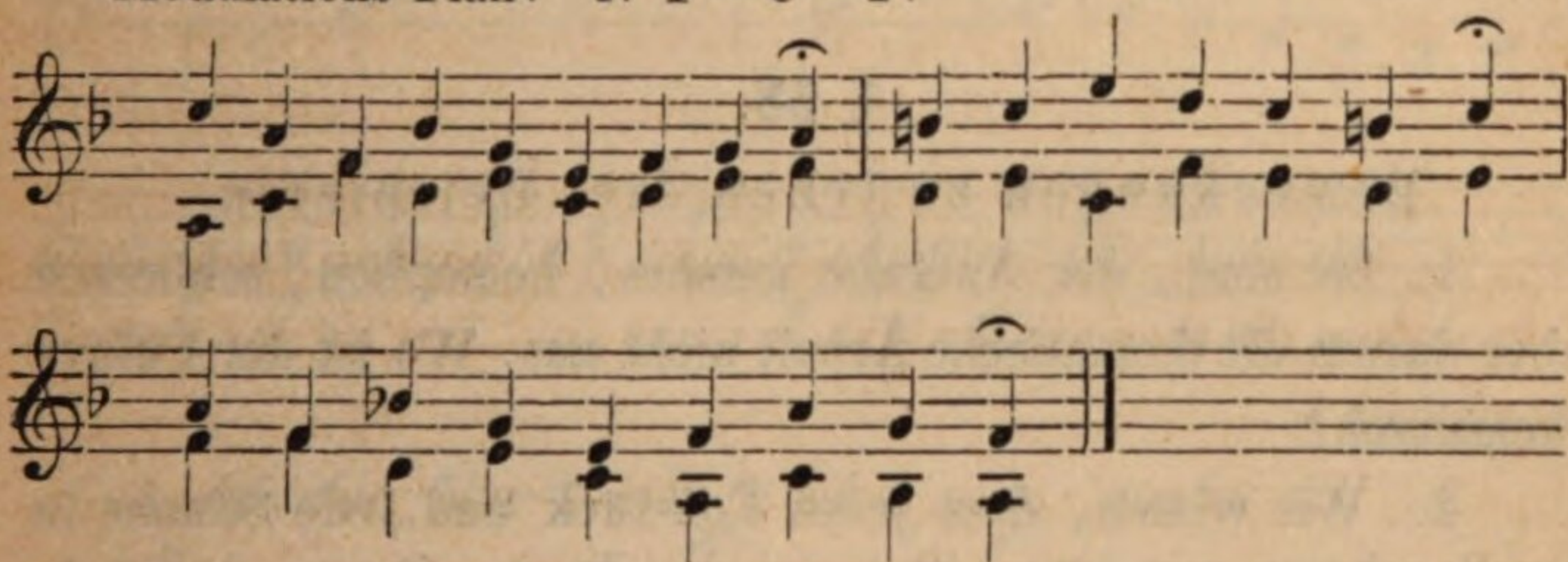
ganz bald in der Composition (ausweichend) modulirender, Tonstücke eben so leicht und angenehm bewegen, als bisher in den nicht-modulirenden.

§ 57.

Wir beginnen auch hier wieder mit dem Leichtern und Einfachern und schreiten fort zum Schwerern und Zusammengesetztern. Zu dem Ende üben wir uns zunächst in der Bildung solcher zweistimmiger, modulirender Tonstücke, in welchen der melodische Führer in der Oberstimme liegt.

Die Methode des Componirens ist hier in der Regel folgende: 1., Modulations-Plan, 2., Bildung des Führers (hier Oberstimme) 3., Begleitung. Einige Beispiele.

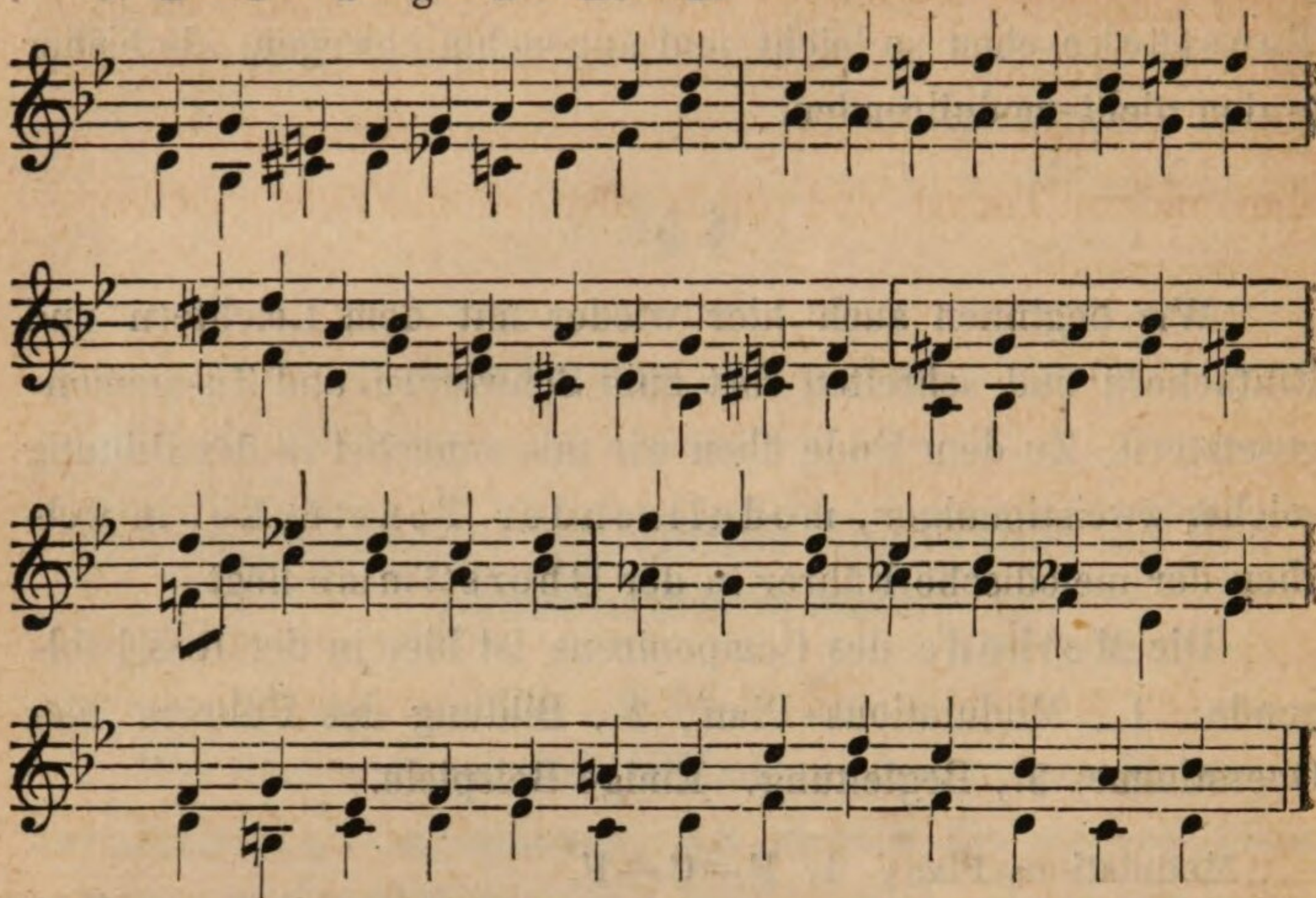
Modulations-Plan: 1. F — C — F.



2. d — F — d.



3. B — F — d — g — B — Es — B.



§ 58.

Bemerkungen zu jenen drei Beispielen.

1. Sie sind, der Aufgabe gemäss, homophon, schliessen aber darum die thematische Arbeit nicht aus. Wo ist der Führer thematisch?

2. Wir wissen, dass jedes Tonstück und jede Stimme in der Regel nur mit einem Ton aus der Tonica-Gruppe beginnt. Ist dies auch in den Mittelsätzen der Fall? Nein, wir sehen, dass ein Mittelsatz mit jedem Ton der betreffenden (neuen) Tonart beginnen kann. Eben so frei schliessen auch die Mittelsätze und der erste Satz, daher findet man hier Halb- und Ganz-Schlüsse. Der letzte Satz hat alle Mal einen vollkommenen Ganz-Schluss. Alles das ist natürlich und selbstverständlich.

3. Einige Mittelsätze kündigen sofort mit der ersten Note ihres Auftretens die neue Tonart fast bestimmt an, andere lassen den Modulations-Punkt erst später, oder gar erst am Schlusse deutlich fühlen. In so modulirenden Tonstücken, die nicht von uns selbst herrühren — und wo die Uebergangspunkte also

nicht äusserlich bezeichnet sind — lässt sich häufig das Tonbild, mit welchem der Componist die neue Tonart anhebt, nicht mit Gewissheit bestimmen. Die Gränzen zwischen der einen und andern Tonart sind theils deutlich markirte, theils verschwimmende.

4. Auch in ausweichend modulirenden Tonstücken sind weder im Führer, noch in der Begleitung die chromatischen Tonbilder ausgeschlossen.

§ 59.

Der melodische Führer liegt in der Unterstimme. Z. B.:

1. a — C — a.

2. E — cis — H — fis — E.

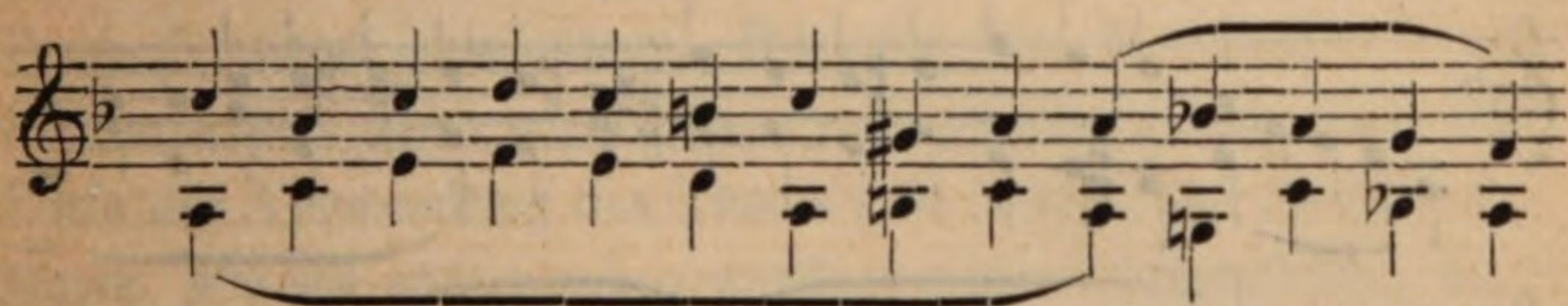
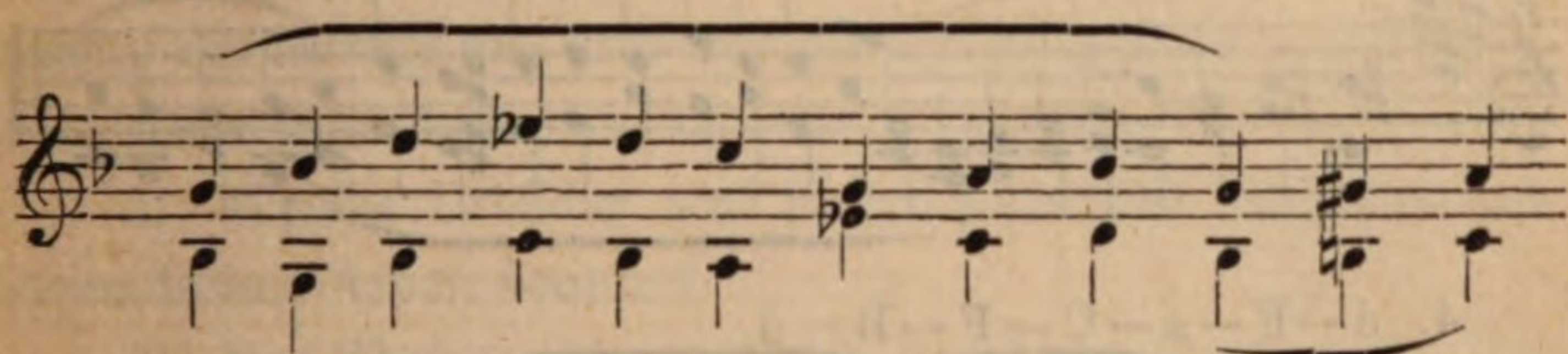
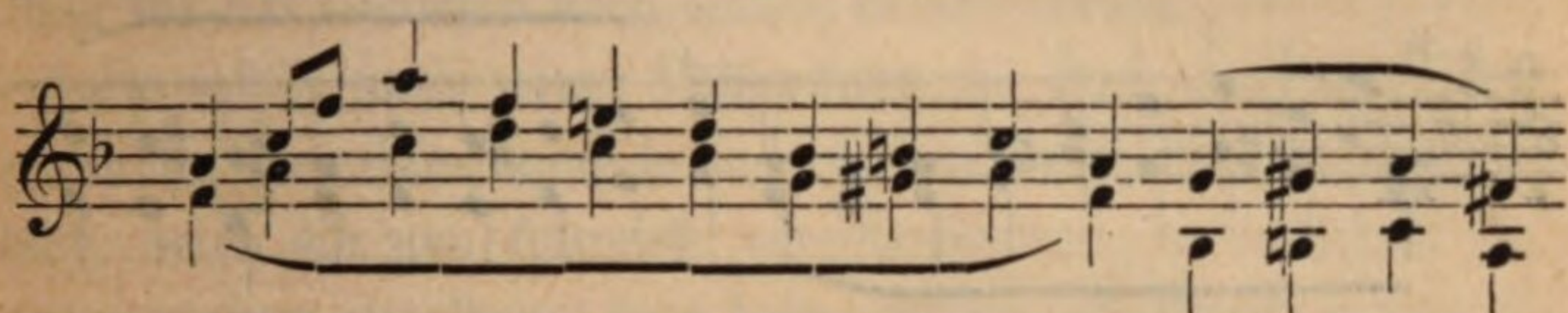
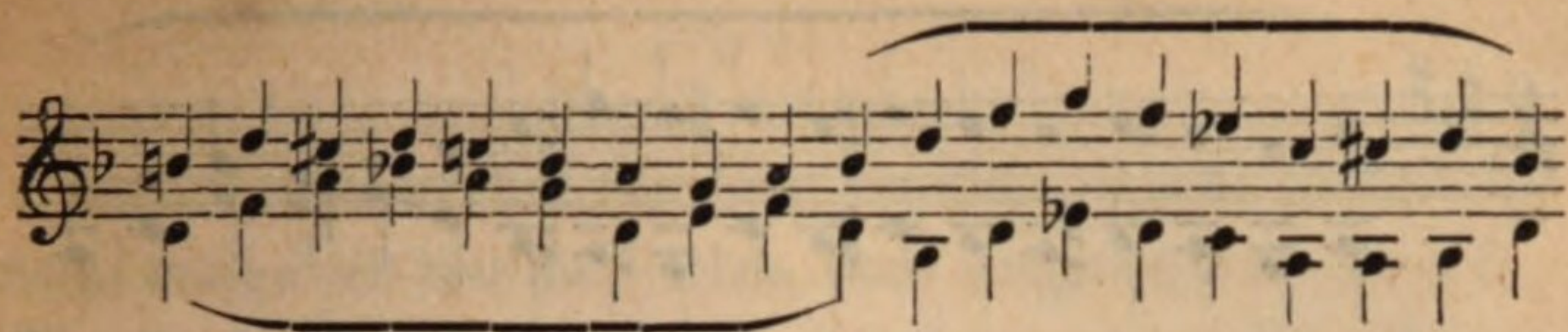
Im ersten Beispiele tritt der Führer Anfangs ohne Begleitung auf, um jenen als solchen für den Zuhörer deutlich erkennen zu lassen. Beim zweiten Beispiel wird derselbe geneigt sein, die Oberstimme für die Hauptmelodie zu halten, was der Componist hier also nicht verwehren will.

§ 60.

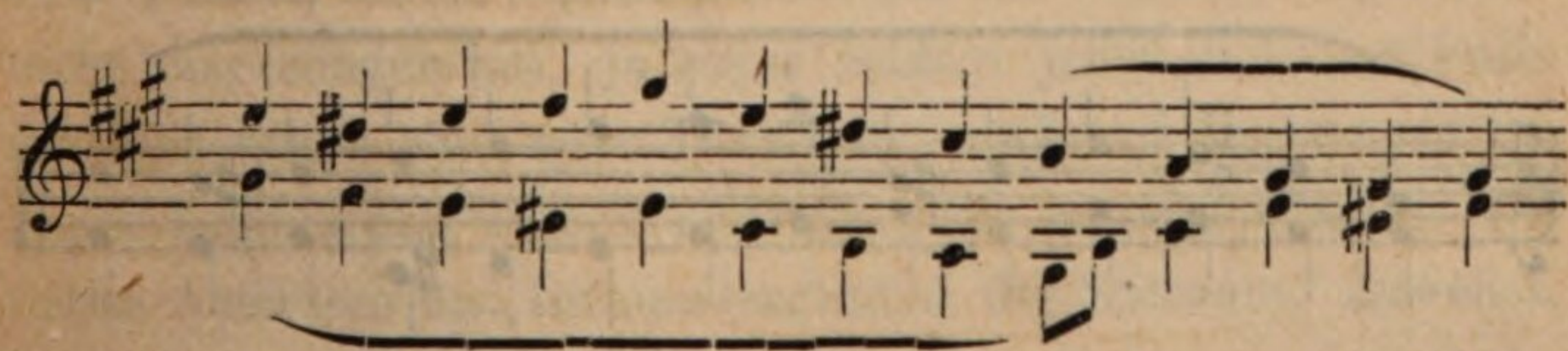
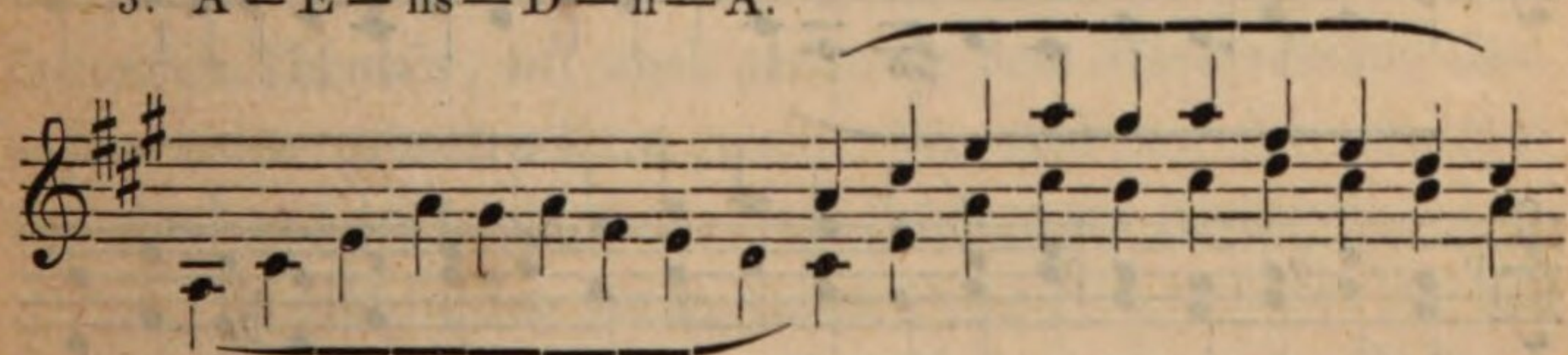
Es folgen nun einige Beispiele im polyphonen Styl, bald mehr, bald weniger thematisch. Der Führer ist überall mit einem Bindebogen bezeichnet.

1. G — D — e — D — h — a — G.

2. F — C — d — B — F — g — a — F.



3. A — E — fis — D — h — A.





4. d—F—a—C—F—B—d.



§ 61.

Bemerkungen.

1. In Betreff der Methode des Componirens polyphoner Sätze bringe ich hier die, schon oben aufgestellte Hauptforderung für das Gelingen noch einmal in Erinnerung: Jeder Führer erhalte sofort nach seiner Vollendung die ihm zu gebende Begleitung. Nur dann kann in jeder Stimme sich Tonbild an Tonbild, seien sie nun führend, oder begleitend, so natürlich und ungezwungen anreihen, dass keine Stimme an Werth gegen die andere zurücktritt und jede für die Trägerin der Hauptmelodie gehalten werden kann.

2. Welche Urbilder sind in den einzelnen Beispielen zur thematischen Arbeit benutzt?

3. Das Thema des zweiten Beispiels ist einem Liede von Franz Schubert entnommen. Dasselbe tritt hier in der thematischen Arbeit meist wieder ganz und ungetheilt auf. Auch diese Form der Verwendung des Thema's ist beliebt und spielt in der Musik, wie wir später sehen werden, eine wichtige Rolle. Hier und da ruht das Thema, d. h. bevor es wieder in seiner Ganzheit auftritt, folgt ein kürzerer, oder längerer Zwischensatz (Episode), der jedoch auch meist thematisch ist. Diese Episoden nehmen zuweilen eine bedeutendere Länge an, als in unserm Beispiele der Fall ist. Oft sind sie eine Nothwendigkeit, gleichsam eine Brücke zur Verbindung des modulatorisch entfernt liegenden Thema's, oft auch sollen sie dem Wiedereintritt desselben einen grössern Reiz geben. Wo sind hier (jene kurzen) Episoden und wo beginnt der freie Schlusssatz (Coda)?

4. Es gibt in den vorliegenden Beispielen Stellen, wo der neue Führer schon beginnt, während der vorangehende noch nicht ausgesungen hat, ja sogar schlägt jener in diesem Falle zuweilen schon eine neue Tonart an, während dieser noch bei seiner begonnenen Tonart verweilt. Das ist ein lebhaftes, erregtes Auftreten und Ineinandergreifen der Stimmen. Zuweilen

geschieht fast das Gegentheil: Der neue Führer soll in einer neuen Tonart auftreten und hält Anfangs doch diejenige noch mit Vorliebe fest, in der er sich bis dahin als begleitende Stimme bewegte. (Äusserlich genommen: Ende und Beginn eines Mittelsatzes, wie auch einer Modulation lässt sich schon bei zwei Stimmen nicht immer durch einen senkrechten Strich bezeichnen). Das Eine und das Andere kann das Rechte sein. Dies nur ein nebenhergehender Fingerzeig, denn auch dem sinnigen, sich in den Gegenstand gern vertiefenden Schüler kann Werth und Bedeutung dieser und jener Stimmführung erst später aufgehen. Aber man wirft auch wohl mal ein Körnlein aufs Gerathewohl aus.

5. Nach welchen Grundsätzen, Rücksichten und Motiven wählt der Schüler bei seinen jetzigen Arbeiten diesen, oder jenen Modulationsweg in Bezug auf Länge und die zu durchwandern- den Tonarten? Vorläufig mehr nach äussern, die Erlangung technischer Gewandtheit begünstigenden, als innern Gründen. Einiges Wenige ist indess über die letztere Seite im I. Theile gesagt. Das dort über diesen Gegenstand Angedeutete bringe ich hiermit in Erinnerung und bemerke zu den obigen Beispielen, dass sie meist den beliebtesten Modulationsweg einschlagen: Für Dur zunächst über die harte Tonart der Quinte (C-G u. s. w.), für Moll zunächst über die harte Tonart der Terz (a-C u. s. w.).

6. Kann man auch ohne vorab festgestellten Modulations-Plan componiren und moduliren? — Ei, warum nicht? ebenso wohl, als man einen Spaziergang und eine Reise ohne festgestellten Plan machen kann. In diesem Falle überlässt man die Wahl der neuen Richtung nach Erreichung des nächsten Zieles der Stimmung, oder andern Momenten an Ort und Stelle. Diese scheinbare Planlosigkeit ist für manche Fälle eben der beste Plan. Oder man nimmt in den Plan nur die allerwichtigsten Punkte auf, etwa so: 1) C — 2) G — 3) Modulationsgruppe — 4) C. Oder: 1) a — 2) C — 3) Modulationsgruppe — 4) a.

Unter der Modulationsgruppe versteht man die noch zu berührenden Mitteltonarten und die entfernteren Verwandten ohne Vorherbestimmung ihrer Reihenfolge. Aber auch bei einem durchaus bis ins Einzelne festgestellten Plan versteht es sich bei dem Verständigen von selbst, dass man sich jede spätere Abweichung erlauben darf. Warum sollte man ohne hinreichenden Grund sich selbst die Hände binden? Ein solcher ist nur dann vorhanden, wenn man absichtlich und zu seiner Uebung Schwierigkeiten überwinden will, die ohne jene Fessel nicht mehr beständen.

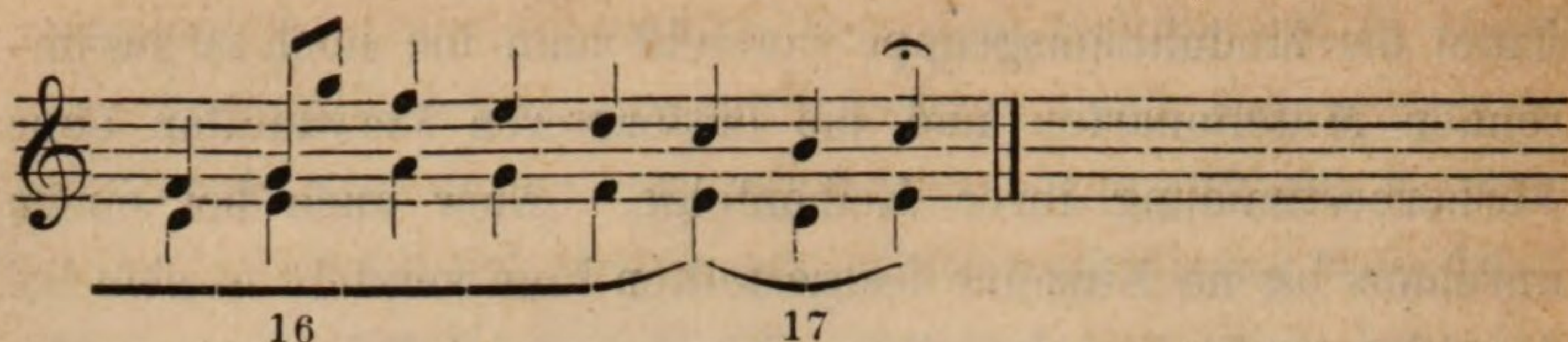
§ 62.

Folgen noch zwei Beispiele, welche noch das Eine und Andere erläutern mögen.

Plan:

1. C — G — Modulationsgruppe — C.

The musical score is written on four staves, each containing five measures numbered 1 through 15. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are primarily quarter and eighth notes, often beamed together. The exercise demonstrates a series of modulations between various keys, starting from C major and returning to C major by the end. The first staff contains measures 1-5, the second staff contains measures 6-10, the third staff contains measures 11-14, and the fourth staff contains measures 15 and the final measure. The notes are often grouped with slurs, indicating a continuous melodic or harmonic line.



Plan :

2. c — Es — Modulationsgruppe — c.



In dem ersten Beispiele sind sämtliche Führer von 1 bis 17 durch Bindebogen bezeichnet. Die meisten dieser Führer sind thematisch. Wie sind sie auf das Thema und deren Ur-

bilder zurückzuführen? Der 7. Führer ist der Krebs von der Begleitung des 4., 5. und 6. Führers. Der 8. Führer ist der Krebs des 2., 3. und eines Theils des 4. Führers. Der 11. und 12. Führer ist eine Fortschreitung des letzten begleitenden Bildes vom 10. Führer.

Die Modulationsgruppe hebt mit dem 7. Führer an und geht durch e, a, d, F. — Gemäss den Haltezeichen hat das Beispiel 6 Sätze. Der 1. Satz modulirt von C nach G, der 2. Satz von G nach e, der dritte Satz von E nach a, der 4. Satz von a nach d, der 5. Satz von d nach F, der 6. Satz von F nach C.

Wie man ein Tonstück, mag es nur eine, oder viele Tonarten durchwandern, hinsichtlich seiner Tonart nach dem Schluss desselben bestimmt und benennt — das erste Beispiel steht wesentlich wegen seines Schlusses in C-dur —; so bestimmt und benennt man auch die einzelnen Sätze innerhalb des Tonstückes hinsichtlich der Tonart nach dem Schluss derselben. Demnach endigt und steht der 2. Satz im vorliegenden Beispiele in e-Moll, wenn auch die Tonarten, die derselbe innerhalb seines Verlaufs berührt, auf die mannigfaltigste Weise erklärt und bestimmt werden mögen.

Daraus folgt, dass das Schlusstonbild und namentlich der Schlusston, worauf der Ruhepunkt fällt, allermeist die Tonart des Satzes bestimmen. Wollte man z. B. den 11. Führer zum Schlusstonbild des 4. Satzes machen und also den Ruhepunkt erst auf c eintreten lassen — anstatt auf d —; so würde der 4. Satz nicht mehr in d-Moll, sondern in C-Dur schliessen und stehen. Wird die in dem ersten Beispiele bestehende Satzbildung beibehalten, so wirkt dagegen das Tonbild in C-Dur (11. Führer) modulatorisch schwach und vorübergehend und wird weit weniger als C-Dur empfunden. Wird das ganze Beispiel ohne Ruhepunkte vorgetragen, so tritt irgend ein bestimmter modulatorischer Weg nicht hervor und die wirklich modulatorischen Tonbilder wirken fast nur wie chromatische Bilder.

Bemerkenswerth ist es noch, wie wir geneigt sind, jedes Schlussstonbild eines Satzes zögernd vorzutragen, also jeden Ton eines solchen Bildes an der eintretenden Ruhe Theil nehmen zu lassen, um so desto bestimmter die Tonart und den Schluss fühlbar zu machen.

§ 63.

Nun wird es für den Schüler eine angenehme und belehrende Aufgabe sein, das zweite Beispiel mit dem ersten nach allen Richtungen zu vergleichen und sich das Aehnliche, Gleiche und Unterscheidende beider Compositionen aus allen ihm bekannten Gesichtspunkten zum klaren Bewusstsein zu bringen, wie auch die Ergebnisse der Untersuchung schriftlich darzulegen.

§ 64.

Der Schüler hat nun schon oft Gelegenheit gehabt, zu erfahren, wie man durch diese, oder jene Begleitung den Tonbildern und Sätzen diese, oder jene modulatorische Wendung geben kann. Bei der Begleitung eigener, d. i. selbst geschaffener melodischer Sätze richten wir uns in der Regel nach dem, von uns selbst mehr, oder minder genau festgestellten Plan. Hingegen bei der Begleitung fremder, d. i. der von Andern herrührenden Compositionen haben wir den zu befolgenden Modulations-Plan erst aufzusuchen und festzustellen. Hier wird es darauf ankommen, dem Sinne des Componisten gemäss zu begleiten, oder wenigstens die Melodie durch eine widerstrebende Modulation nicht zu verunstalten. Wir werden also vor allen Dingen die modulatorische Natur der zu begleitenden Tonbilder und die melodischen Schlüsse einer zweckmässigen Prüfung zu unterwerfen haben.

Der Schüler beschränke sich hierbei aber auf durchaus einfache Lieder und einige Choräle etwa.

Ein paar Beispiele.

1. Morgengesang.

Mit Würde.

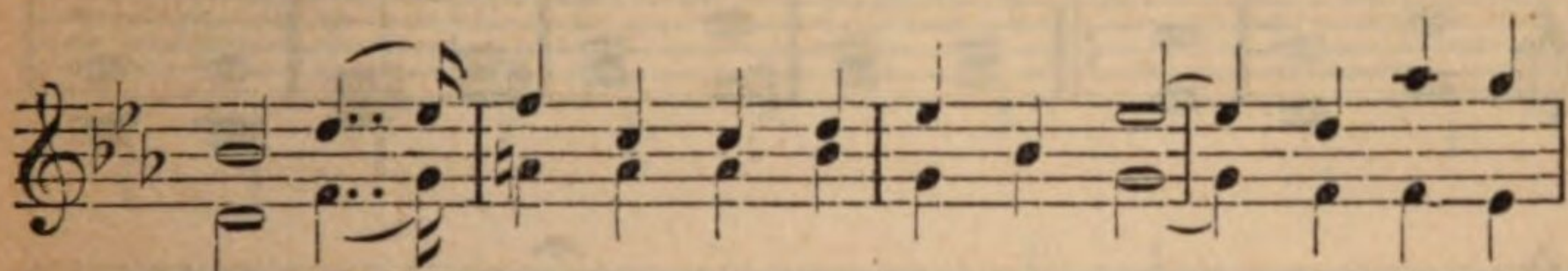
J. H. Rolle.



Lobt den Herrn, lobt den Herrn! Die Mor - gen-



son - ne weckt die Flur aus ih - rer Ruh;



und der ganzen Schöpfung Wonne strömt verjüngt uns



wie - der zu!

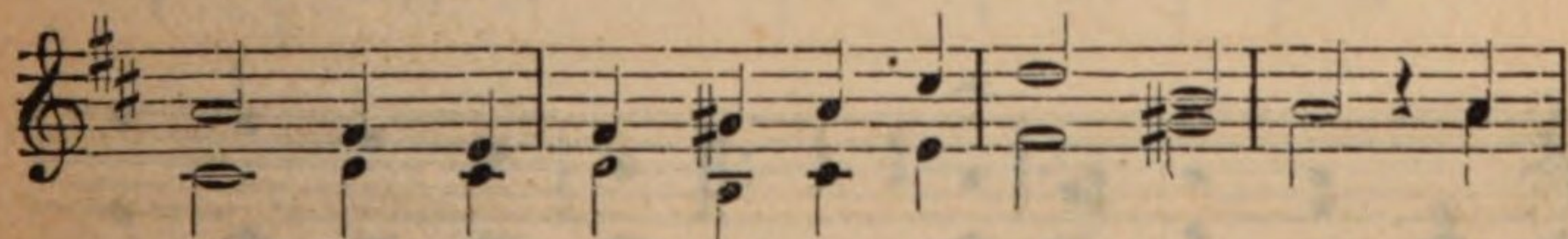
2. Tischlied.

Feierlich.

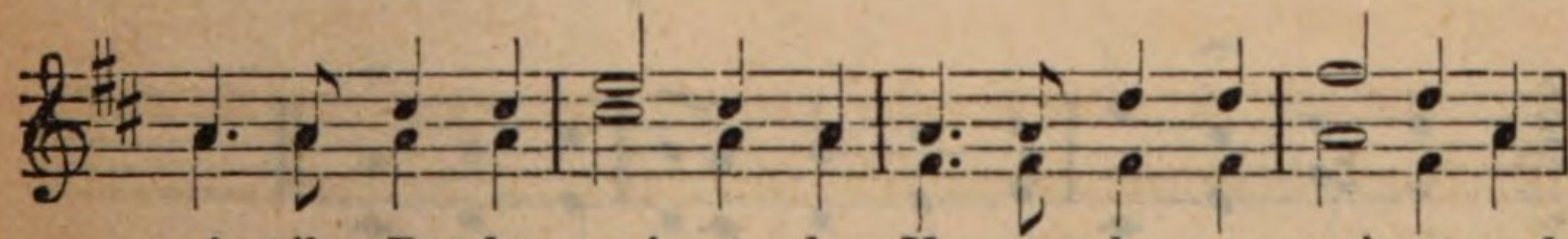
J. A. P. Schulz.



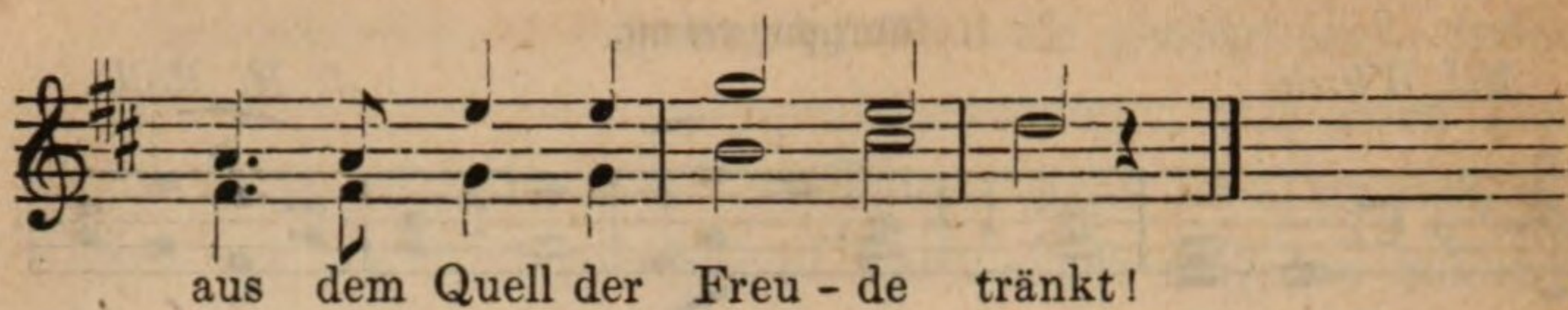
Ge-sund und fro - hen Mu-thes, ge - niessen wir des



Gu - tes, das uns der grosse Va - ter schenkt. O



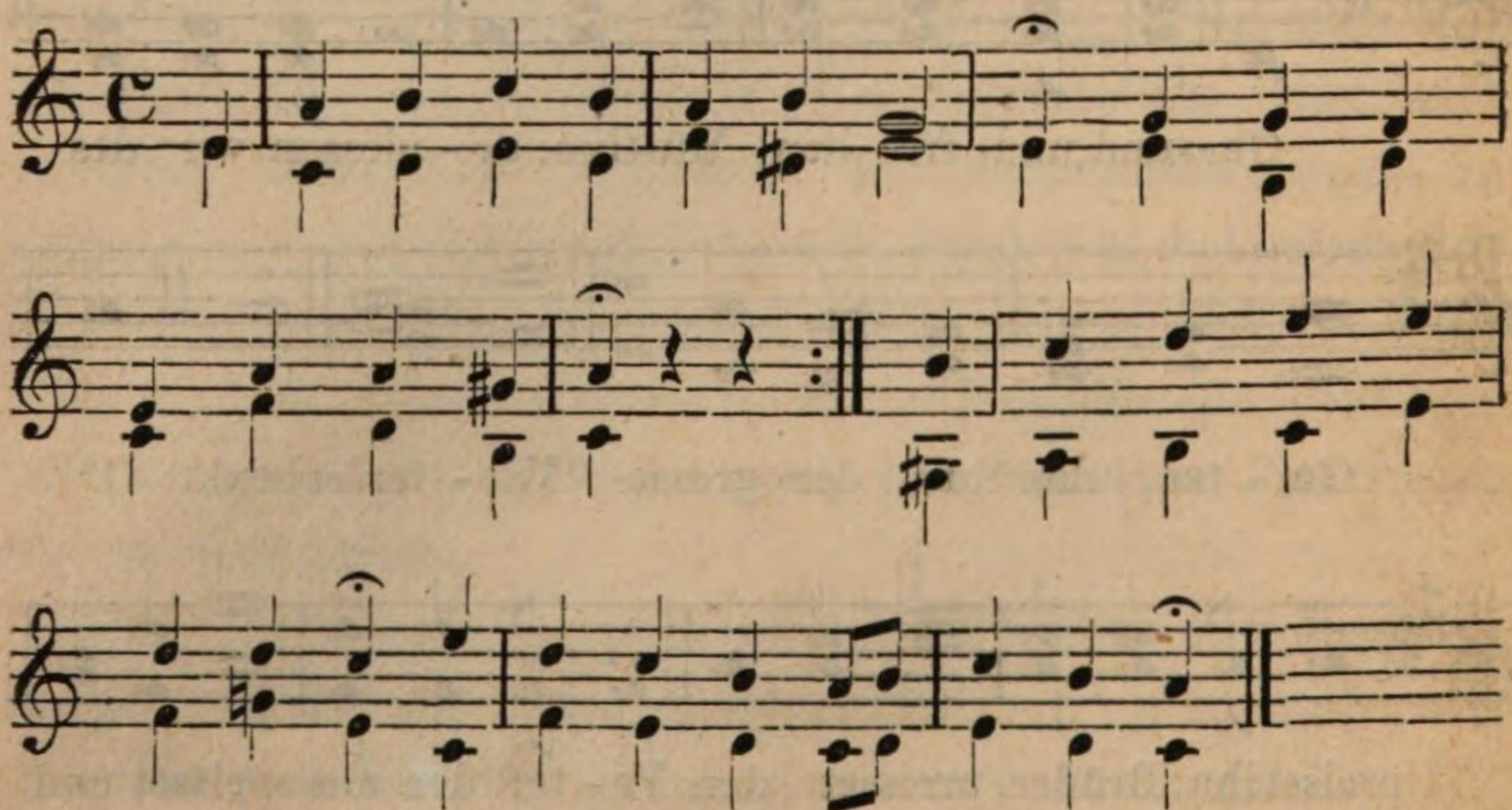
preisst ihn, Brüder, preisset den Va - ter, der uns speisset und



3. Alle Menschen müssen sterben.



4. Wer nur den lieben Gott lässt walten.



5. Befiehl du deine Wege.



Siebentes Kapitel.

Stimmen-Brechung.

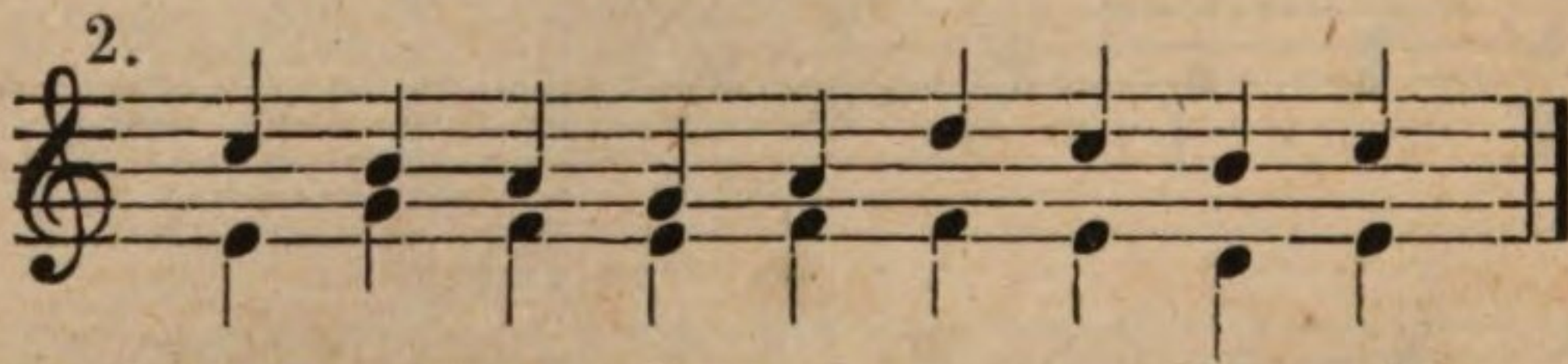
§ 65.

Sobald zweistimmig gesungen wird, muss man sehr bald auf mehrern Wegen — Zufall, Beobachtung, Nachdenken — zu der Wahrnehmung gelangen, dass zwei Töne, welche zusammen (gleichzeitig) angeschlagen, wohltönend sind, auch nacheinander nicht übel klingen.



Soll heissen: c—e klingt als Zusammenklang wohl und auch nacheinander als c—e, oder e—c.

Dasselbe angewandt auf mehrere fortlaufende Zusammenklänge, auf einen zweistimmigen Satz:



§ 66.

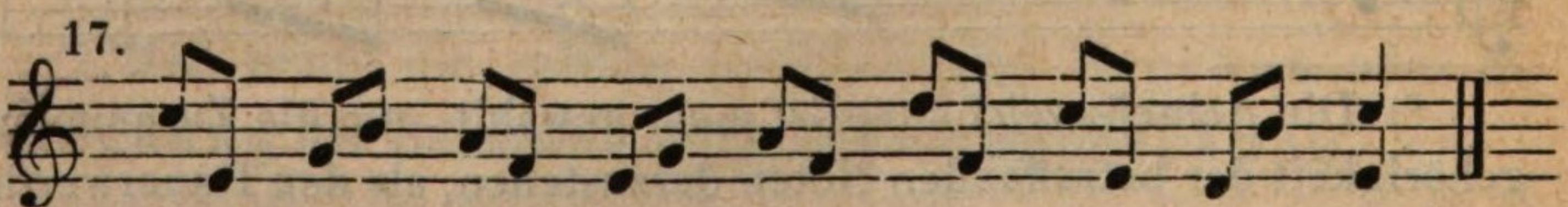
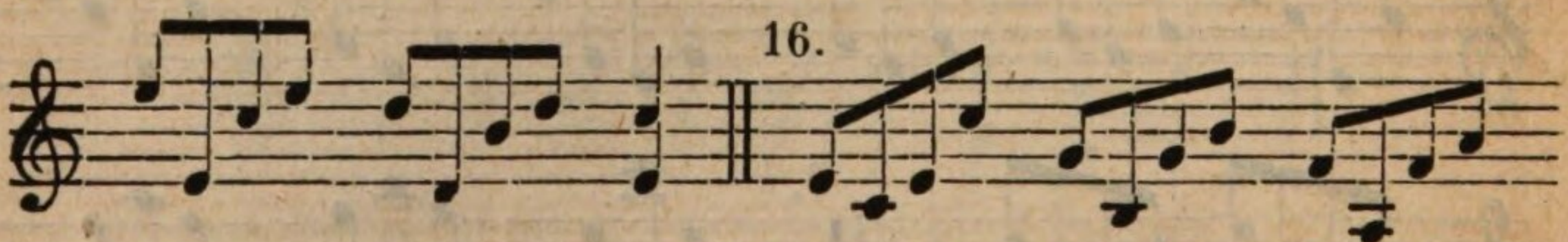
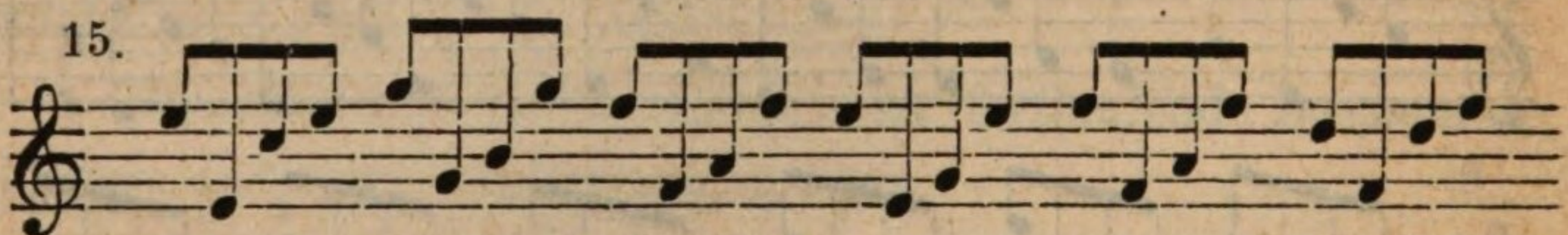
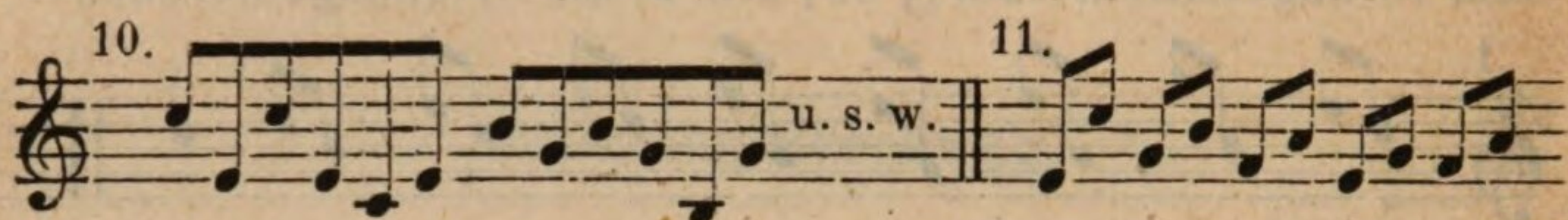
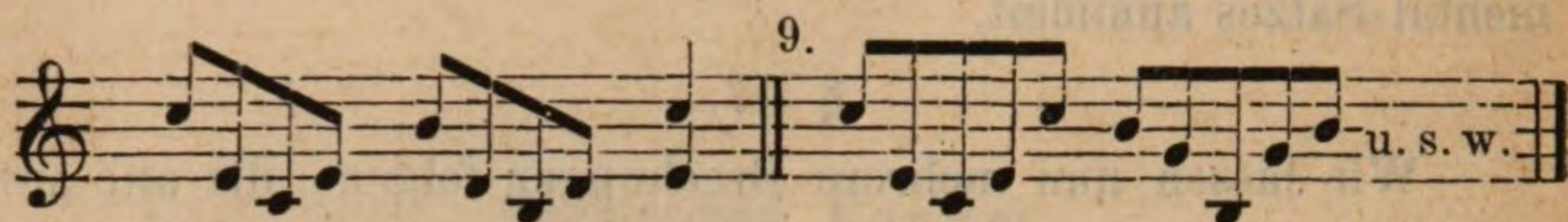
Man nennt ein solches Umbilden das Brechen oder die Brechung der Stimmen — die Stimmenbrechung.

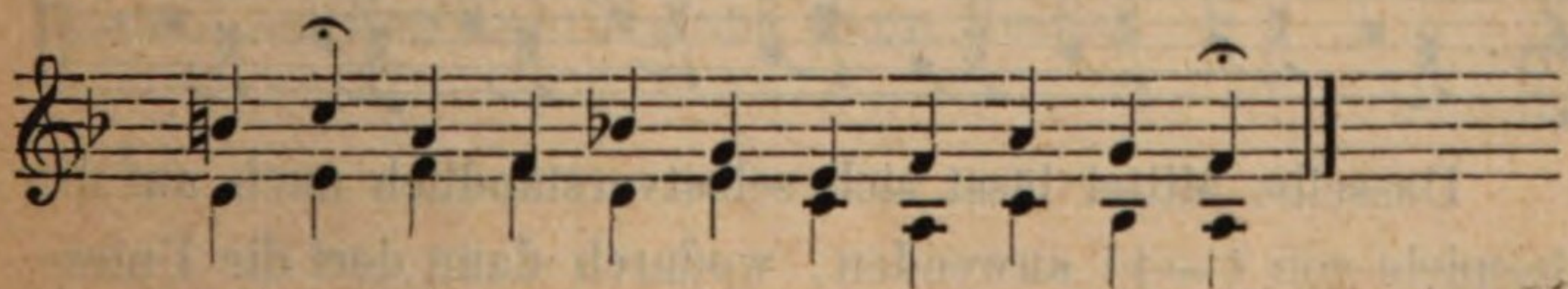
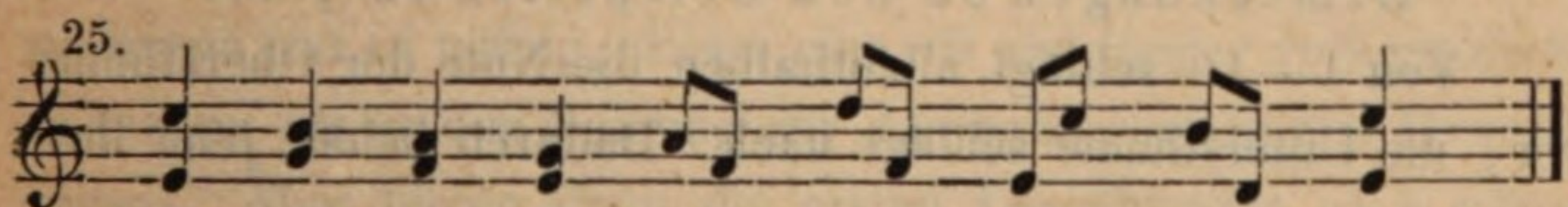
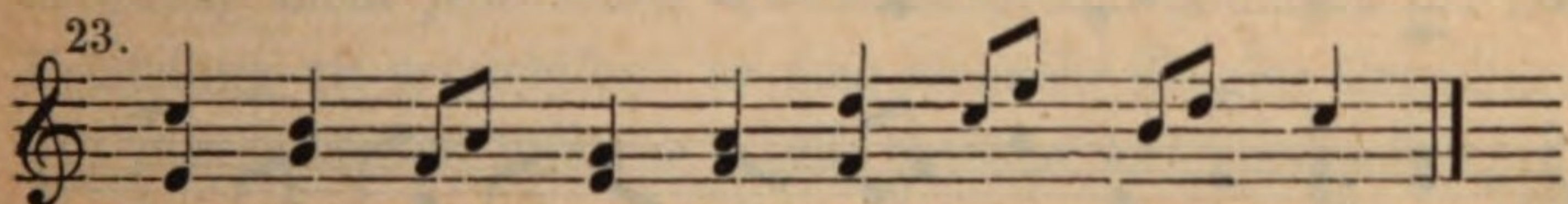
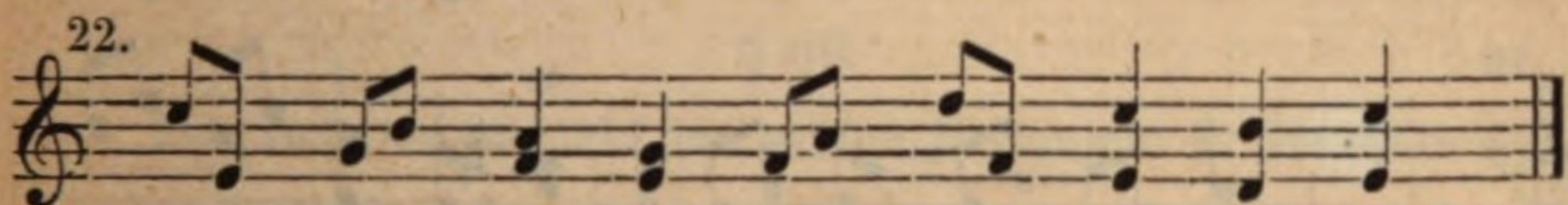
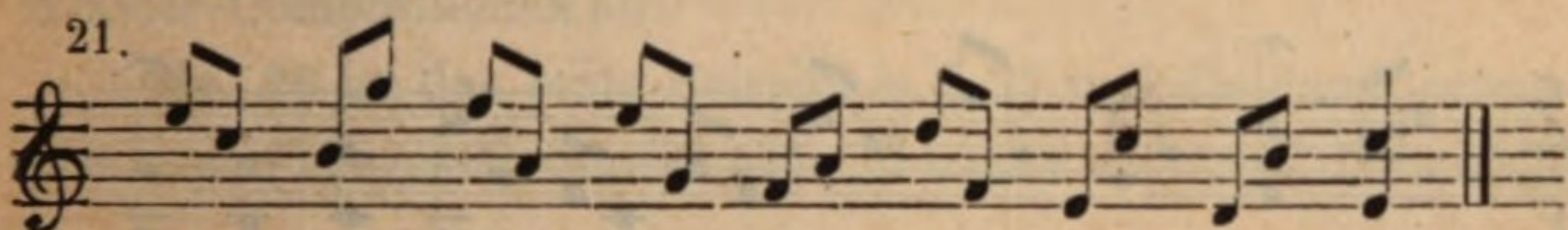
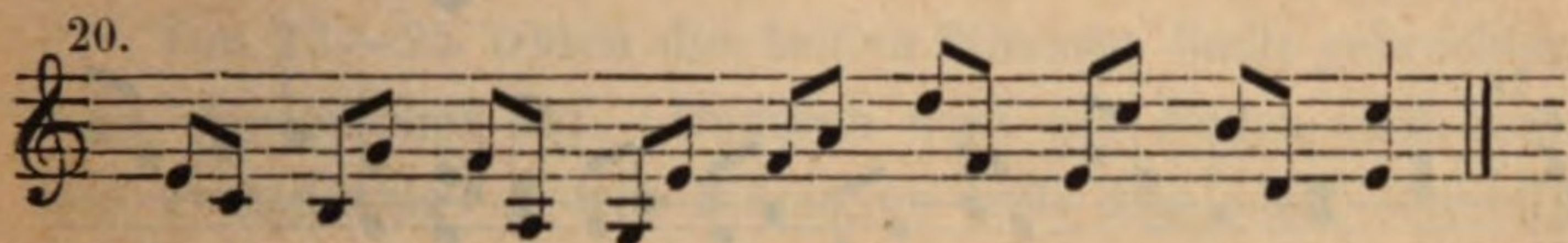
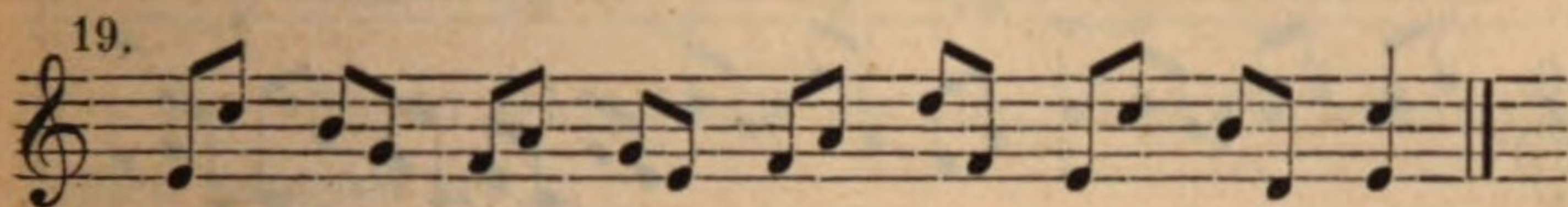
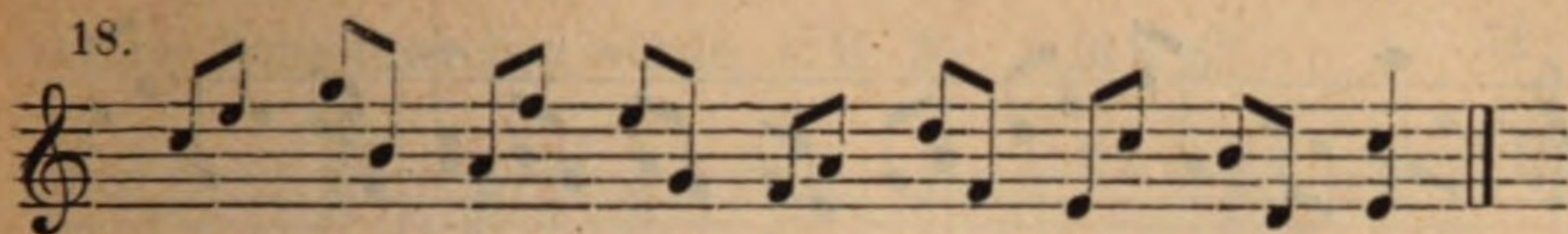
Dadurch ist aus dem zweistimmigen Satze ein einstimmiger geworden, der sich bald mehr, bald minder auch noch für den Gesang eignet, jedoch mehrentheils das Wesen eines Instrumental-Satzes annimmt.

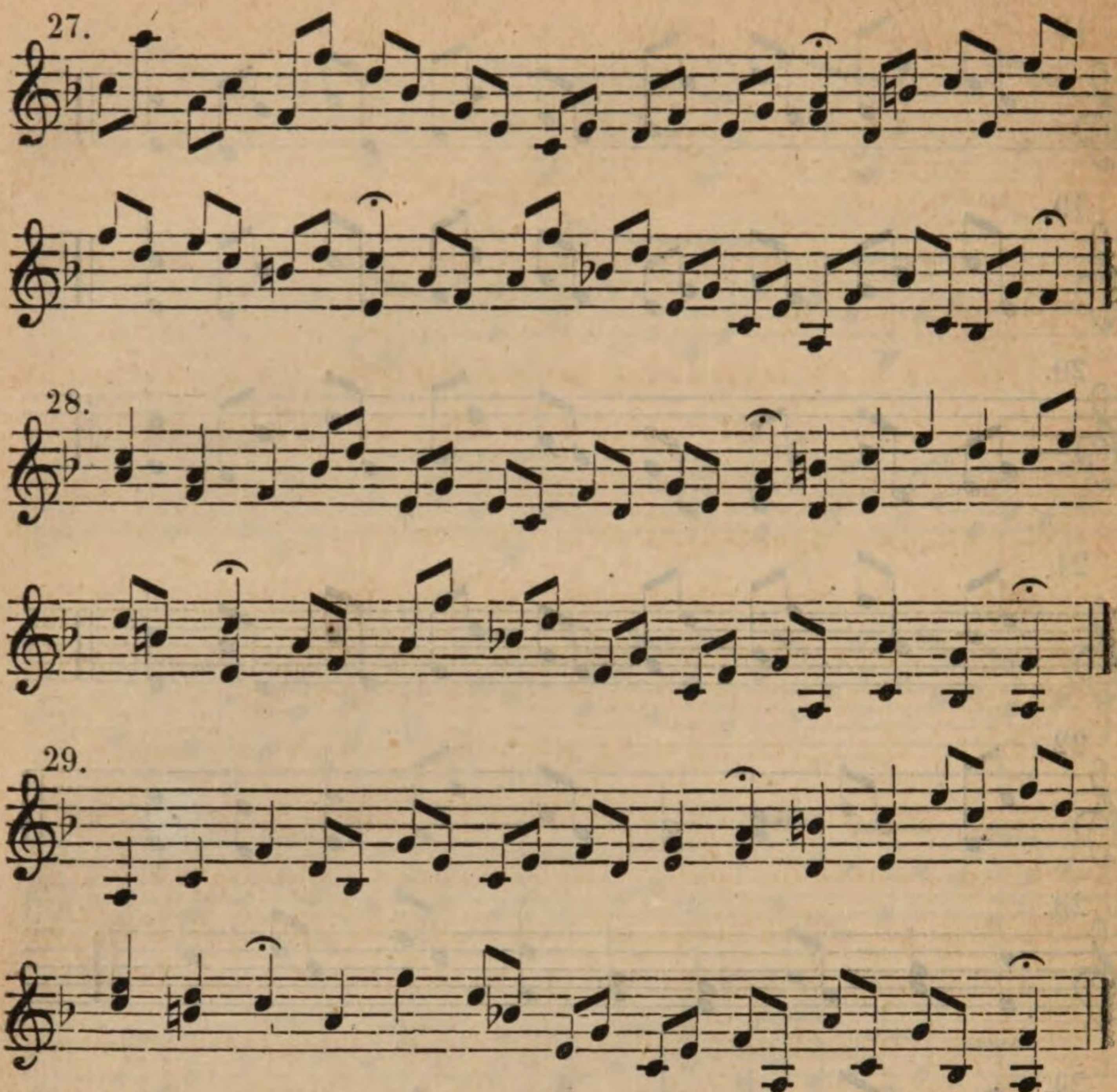
§ 67.

Wir lassen nun mehrere Brechungen folgen, die alle auf dem vorangestellten Satz (§ 65. No. 2) als Grundlage beruhen:*)

*) Die Achtelbezeichnung ist mehr gewählt, um die Zusammengehörigkeit der betreffenden Noten darzustellen, als den Dauerwerth.





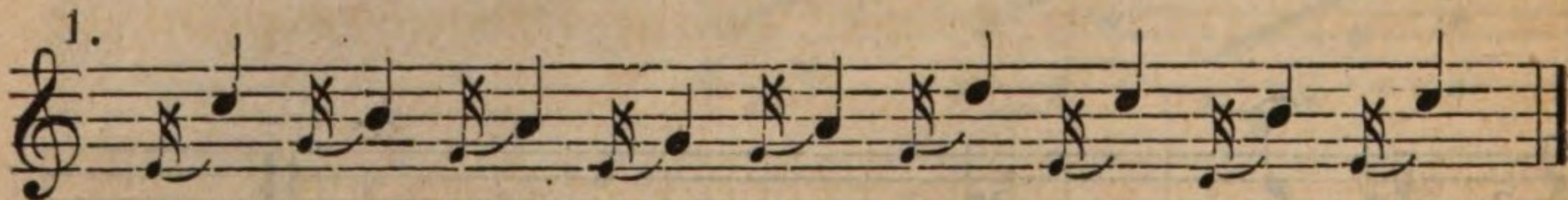


§ 68.

Bemerkungen zu den Beispielen in § 67.

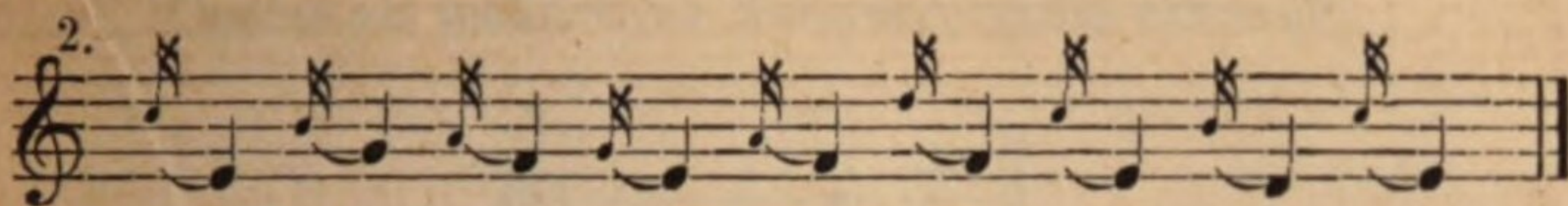
Von 1—10 schlägt allenthalben die Note der Oberstimme vor, die Unterstimme schlägt nach. Dadurch behält jene ihre Bevorzugung.

Von 11—16 ist von Allem das Umgekehrte der Fall. Auch hier kann man indess durch die Art der Betonung und andere Mittel die erste Stimme vor der zweiten bevorzugen. Z. B. Nr. 11:



Dasselbe Mittel lässt sich selbstverständlich auch auf die Beispiele von 1—11 anwenden, wodurch dann dort die Unter-

stimme hervorgehoben würde, z. B. Nr. 3 in § 65 :



Von 17—21 schlägt bald die eine, bald die andere der beiden Stimmen vor.

Von 22—25 treten die beiden Stimmen theils gebrochen, theils ungebrochen auf. Dadurch wird der Faden bald ein-, bald zweistimmig. Solche Bildungen trifft man nicht selten in Klavier-Compositionen an.

Nr. 26 ist das erste Beispiel in § 57 und die damit vorgenommenen Umgestaltungen bedürfen keiner weiteren Erläuterung.

§ 69.

Der Schüler braucht bei seinen Uebungen in der Stimmenbrechung nicht jede seiner zweistimmigen Grundlagen bis zur Ermüdung zu erschöpfen; er mag vielmehr die eine Grundlage so, die andere in anderer Weise brechen und umwandeln.

Wundere sich der Schüler nur nicht, dass bei allen diesen Uebungssätzchen, verglichen mit vollendeter Musik, noch immer nichts recht Gefälliges zu Tage kommt! Unsere Mittel sind noch zu dürftig und um ein neu erworbenes recht gebrauchen zu lernen, ist es nöthig, dieses eine oft viel länger vorherrschen zu lassen, als es der Neigung zur Abwechslung in den Formen zusagt. Aber bieten denn die ersten Leseübungen etwa schon rhetorische Schönheiten? Haben die ersten Fingerübungen auf dem Klavier den Reiz einer Mozart'schen Sonate? Sind die ersten Striche und Linien, die Nasen und Ohren eines Zeichenschülers etwa so gefällig wie die vollendeten Bilder der Meister? — Erst Lehrling und dann Meister.

Achtes Kapitel.

Der grosse Dreiklang.

§ 70.

Der Schüler wolle hier zur Einleitung in das Nachfolgende § § 18 und 19 wiederholen. Das in § 19 aufgeführte Beispiel finde aber hier nochmals eine Stelle :

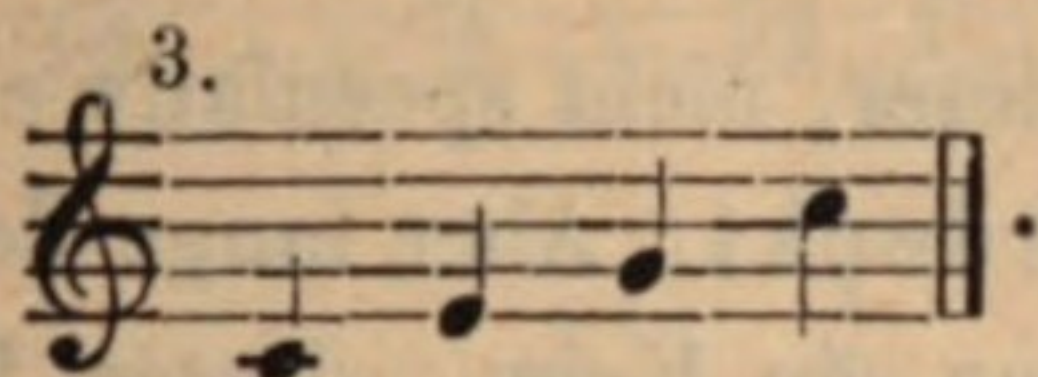


Betrachten wir diese Zusammenklänge genau, so finden wir ausser den Zweiklängen auch Zusammenklänge, welche aus drei wesentlich verschiedenen Tönen bestehen. Es sind folgende (der 4., 8. und 11.):

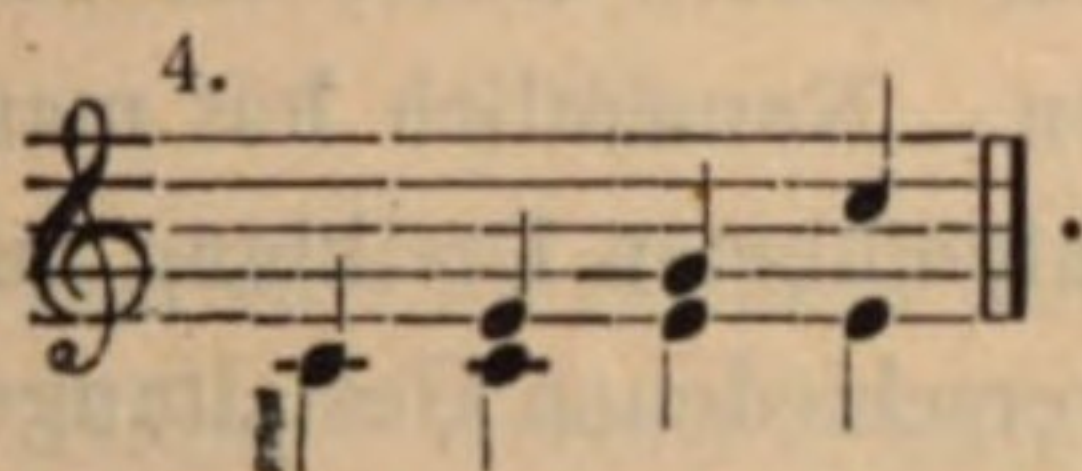


Schluss: Der zweistimmige Naturgesang lässt stellenweise auch Zusammenklänge von drei wesentlich verschiedenen Tönen hören.

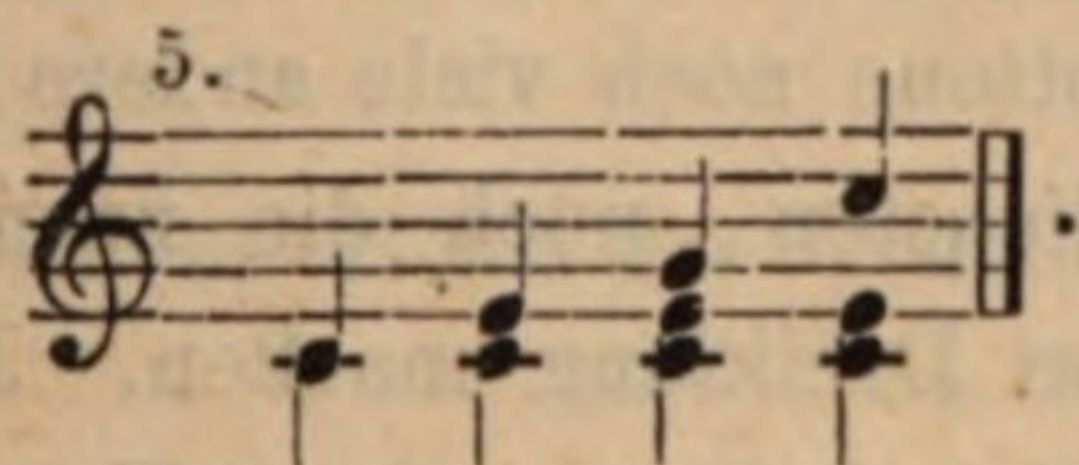
Als anderes Beispiel wählen wir folgendes Tonbild (in § 1 des I. Theiles als instinctives Naturerzeugniss erkannt):



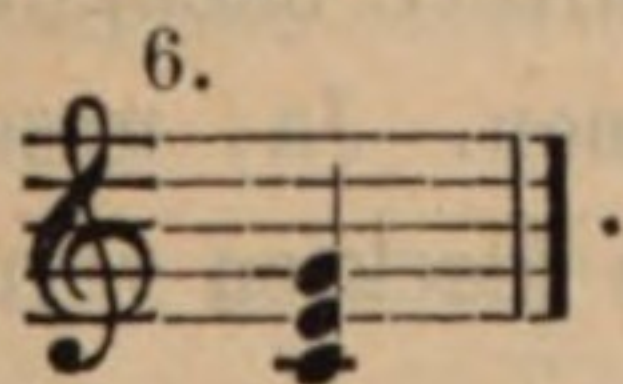
Gesetzt, dasselbe wäre eben auch instinctiv von einer einzelnen zweiten Stimme begleitet, so könnten dadurch höchstens nur Zweiklänge entstehen, indem selbstredend Eine begleitende menschliche Stimme zur selben Zeit auch nur über Einen Ton gebietet. Also etwa so:



Aber angenommen, es vereinigten sich zwei Stimmen, jenes Tonbild instinctiv zu begleiten, so müssen wir ohne Widerrede zugeben — und die Beobachtung des zweistimmigen Naturgesanges bestätigt die Annahme — dass die Begleitung dann so ausfallen kann:



Mithin lautet der Zusammenklang dreier wesentlich verschiedener Töne in jenem Beispiele also:



§ 71.

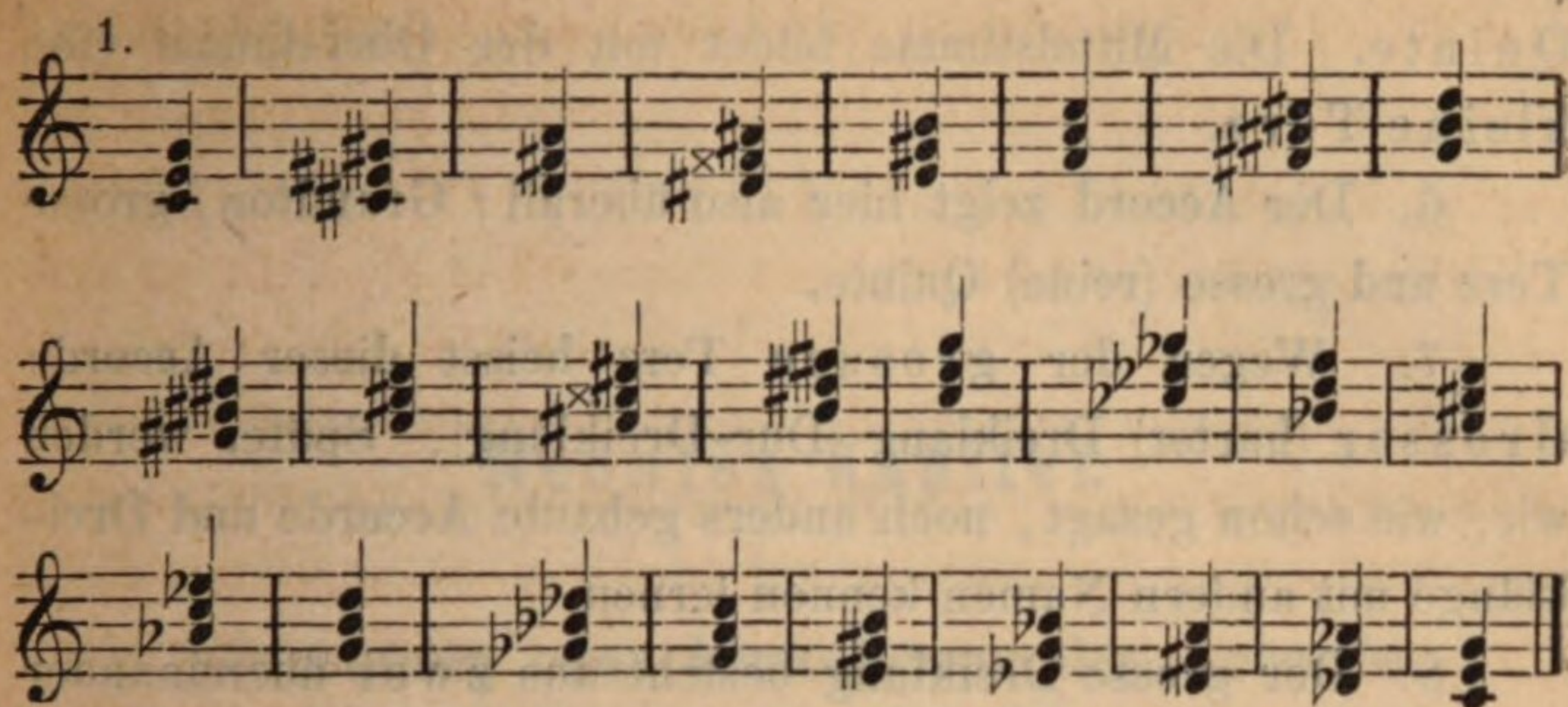
Ein solcher Zusammenklang von mindestens drei wesentlich verschiedenen Tönen, ruhend auf einem Grundtone, heisst ein Accord. Besteht der Accord, wie hier, nur aus drei wesentlich verschiedenen Tönen, so heisst er Dreiklang. Wir werden später noch anders gebaute Accorde und Dreiklänge kennen lernen.

Somit ist dieser Dreiklang ebensowohl ein Ergebniss des Naturgesanges, als der Zweiklang und er ist kaum jünger, als dieser. Er ist, wie dieser, nicht speculativ erfunden, sondern im Naturgesange entdeckt. Aber lange Zeit blieb der so aufgefundene Accord nur ein Keim, dessen Fruchtbarkeit zwar wohl bald erkannt, dessen freie Benutzung indess erst nach und nach errungen wurde. Es sind für seinen An- und Ausbau in verschiedenen Zeiten von verschiedenen Forschern die Bausteine aufgefunden und hinzugetragen, um das ganze wissenschaftliche Gebäude von der Accord-Lehre bis zur heutigen Vollen- dung fertig zu stellen. Namentlich hat man sich nicht damit begnügt, den hier aufgeführten Dreiklang nur zu besitzen, ihn umzubilden und in verschiedenen Gestaltungen zu gebrauchen, sondern die Akustik hat auch durch Auffindung der sogenannten Aliquottöne (Beitöne) gezeigt, dass jener Dreiklang aller Natur, insofern dieselbe im Stande ist, zu tönen, anerschaffen ist. Das heisst: Jeder Ton, (gleichviel von welchem lebendigen, oder leblosen Körper durch Schwingungen hervorgebracht) lässt ausser seinem Haupttone noch viele andere Töne, und beziehungsweise am deutlichsten, noch die zwei Töne vernehmen, welche ihn zu einem Dreiklang machen. Jeder ursprüngliche Ton ist also eigentlich kein einzelner Ton, sondern zunächst (wenigstens) ein dreifacher, ein Dreiklang, ein Accord. Der Dreiklang ist, wissenschaftlich nachgewiesen, ein Naturerzeugniss, der Natur entnommen. Ja, unsere Akustiker wollen ihn im Gesäusel der kleinsten Insekten vernommen haben.

§ 72.

Es versteht sich von selbst, dass ein Accord aus jedem Ton, als aus seiner Wurzel, erwächst. Nicht nur c, sondern auch cis, d, dis u. s. w. kann selbstredend Grundton sein.

Derselbe Accord von allen möglichen (zwölf, oder dreizehn) Stufen aus, erzeugt folgende Accord-Reihe:



§ 73.

Nachdem wir nun eine hinreichend verstärkte Anschauung von unserm ersten (Natur-) Accord erhalten haben, ist es rathsam, denselben nach allen Richtungen zu betrachten, das Beobachtete zu fixiren, um dadurch unsere Einsicht in sein Wesen möglichst zu erhöhen und weitere Belehrungen anzuknüpfen :

1. Jeder Accord ist hier eine genaue Nachbildung, eine getreue Copie des andern. Nur die Stufenhöhe ist von Accord zu Accord eine andere.

2. Die verschiedene Höhe des Grundtones ändert nichts Wesentliches.

3. Zwischen seiner tiefsten und höchsten Lage besteht nur der Unterschied, der überhaupt zwischen dem Eindruck der tiefsten und höchsten Einzeltöne besteht. Z. B. :



4. Der tiefste Ton in jedem der aufgeführten Accorde ist der Erzeuger der zwei übrigen Töne und heisst Grundton.

5. Der Grundton bildet mit der Mittelstimme eine grosse Terz, der Grundton mit der Oberstimme eine grosse (reine)

Quinte. Die Mittelstimme bildet mit der Oberstimme eine kleine Terz.

6. Der Accord zeigt hier also überall: Grundton, grosse Terz und grosse (reine) Quinte.

7. Wegen der grossen Terz heisst dieser Accord: Grosser (harter) Dreiklang (Dur-Dreiklang). Später werden wir, wie schon gesagt, noch anders gebaute Accorde und Dreiklänge mit andern Namen kennen lernen.

8. Der grosse Dreiklang besteht aus zwei übereinander gebauten Terzen, und zwar ist der Unterbau eine grosse Terz, der Ueberbau eine kleine.

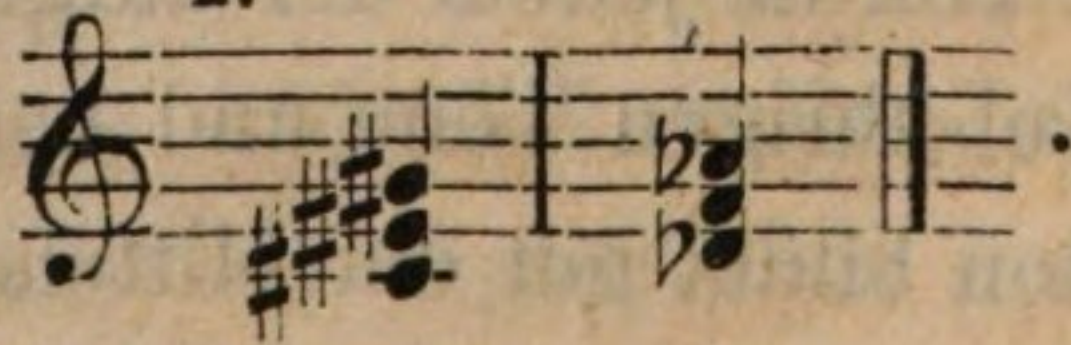
9. Jeden Ton des Dreiklangs kann man als Hauptton ansehen, als Hauptstimme, die zwei übrigen als begleitende. Zur leichtern Auffassung und Hervorhebung der angenommenen Hauptstimme schlage man denselben einmal stärker an, als die beiden begleitenden.

10. Schlägt man alle drei Töne gleich stark an — man lasse den Accord recht austönen! — und wendet keinen derselben besondere Aufmerksamkeit zu, so vernimmt man mehr den Eindruck Eines zusammengesetzten Tones, wobei der eine Ton den andern wechselsweise zu einem Gesammttone verstärkt. Der Schüler soll sein Ohr namentlich für Auffassung des Gesammtausdrucks eines Accordes schärfen.

11. Der so, oder anders aufgefasste Eindruck des grossen Dreiklangs ist ein durchaus angenehmer und beruhigender.

12. In der aufgestellten Dreiklangs-Reihe begegnet man mehreren, die paarweise durchaus gleich klingen und nur anders geschrieben sind. Es sind enharmonische Accorde. Z. B. der Dreiklang von cis und der von des:

2.

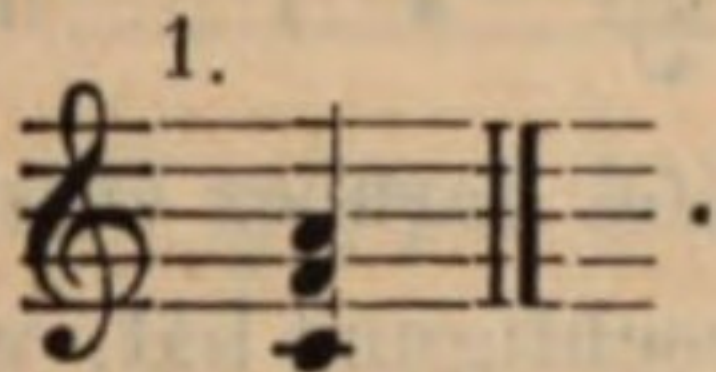


Neuntes Kapitel.

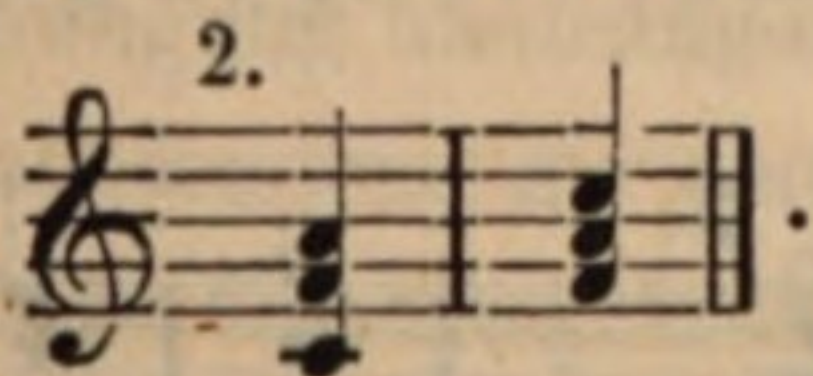
Versetzung oder Umkehrung der Accorde.

§ 74.

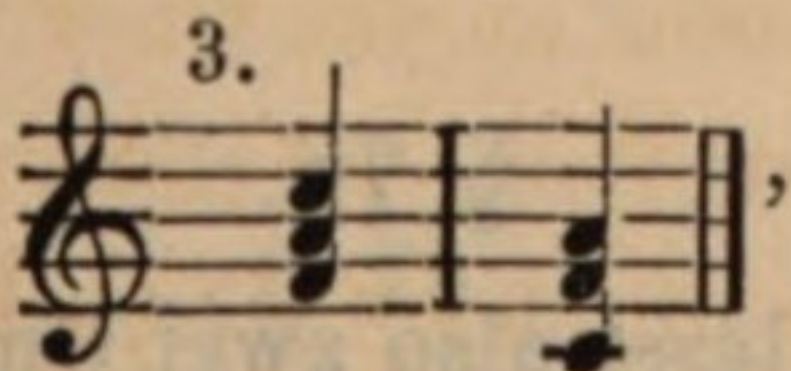
In § 70 ist im zweiten Beispiel aufgeführt folgender dreistimmige Zusammenklang aus dem zweistimmigen Naturgesang :



Auf seinem jetzigen Standpunkte wird der Schüler diesen Zusammenklang für einen Accord oder einen Dreiklang nicht gelten lassen. Man kann aber aus denselben Tönen einen solchen machen. Man braucht nur den Bass in die Oberstimme zu legen :



Stellen wir nun jenes Beispiel, wie folgt, um :



so erkennen wir leicht, dass hier der zweite Zusammenklang durch Benutzung derselben Töne aus dem ersten (uns bekannten) gebildet oder abgeleitet ist.

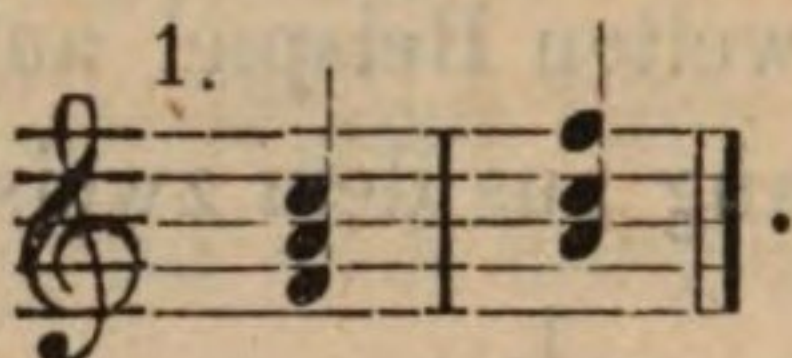
Wegen der Gleichheit in Material und der grossen Aehnlichkeit in Ton führt auch jenes abgeleitete Tongebilde den Namen Dreiklang (Accord).

Im gegenseitigen Verhältniss beider Accorde nennt man mit Recht den einen: Grund- oder Stamm-Accord, den andern: abgeleiteten Accord.

§ 75.

Der uns nun bekannt gewordene abgeleitete Accord ist aber, wie wir gesehen, dadurch entstanden, dass die Quinte in den Bass versetzt wurde.

Was sollte uns nach diesem Vorgange abhalten, eine zweite Umbildung des Stamm-Accords vorzunehmen? d. i. die Terz zum Bass zu machen:



Es kann kein Zweifel darüber entstehen, dass diese zweite Umbildung dieselbe Berechtigung hat, wie die erste.

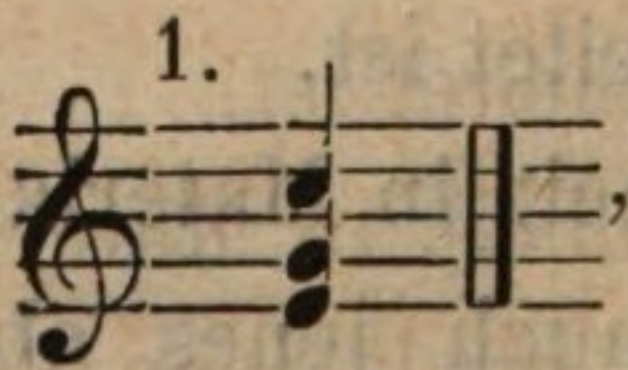
Eine dritte ähnliche Umbildung des Dreiklangs ist selbstredend nicht möglich, da sich entweder nur die Terz, oder die Quinte in den Bass versetzen lässt.

Es ist indess Regel, die beiden Versetzungen des Dreiklangs, gewöhnlich Umkehrungen genannt, in dieser Reihenfolge aufzuführen:



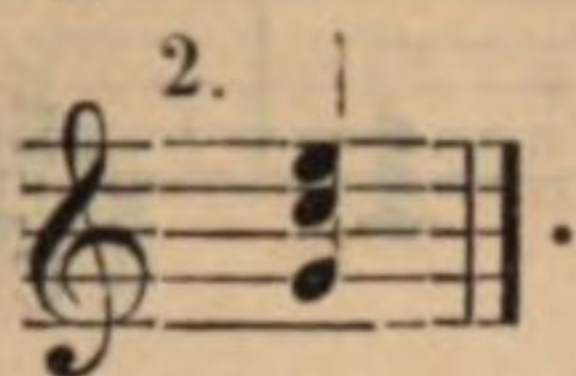
§ 76.

Jeder Dreiklang lässt also zwei Umkehrungen zu und man nennt eben kurzweg den Dreiklang mit der (ursprünglichen) Terz im Bass die 1. Umkehrung:



dagegen den Dreiklang mit der (ursprünglichen) Quinte im

Bass die 2. Umkehrung:



Die erste Umkehrung nennt man auch Terz-Sext — , oder abgekürzt Sext-Accord, indem der Bass mit der Mittelstimme eine Terz, jener mit der Oberstimme eine Sext bildet. Wie wird demnach die zweite Umkehrung heissen? Auf Grund derselben Messung der Intervalle: Quart-Sext-Accord.

Uebliche Bezeichnung beider Umkehrungen durch Ziffern:



§ 77.

Schlägt man den Stammaccord sammt beiden Umkehrungen nacheinander an, so erkennt man leicht, dass der Grundcharakter aller drei Accorde nicht wesentlich verschieden ist, »dass jedoch den umgekehrten Accorden im Allgemeinen mindere Bestimmtheit des Ausdrucks, mindere Festigkeit, aber ein beweglicheres, fließenderes, zur Fortbewegung hindrängendes Wesen eigen ist.« Vergleicht man noch insbesondere die erste Umkehrung mit der zweiten, so passt die obige Charakteristik vollgültiger noch auf den Quartsextaccord, als auf seinen etwas festern, minder flüchtigen Bruder.

§ 78.

Um nun dem Schüler Gelegenheit zu bieten, sich in der Umkehrung der Dreiklänge genügend zu üben, mag er folgende Accordreihe durch alle Töne zu Ende führen. Es schadet durchaus nicht, wenn derselbe bei Ergreifung jedes neuen Grundaccords einen heilsamen Schrecken erfährt, was ich zuversichtlich von seinem gesunden Gehör wohl erwarten darf:

1.

C

Cis (Des)

D

Es (Dis)

E

F

u. s. w.

Zehntes Kapitel.

Die Verwendung des grossen Dreiklangs zu harmonischen Sätzen in Dur.

§ 79.

Wird der Schüler die in § 72 notirte Accordreihe für einen harmonischen Satz gelten lassen? Wenn ein harmonischer Satz weiter keine Ansprüche macht, als dass die einzelnen Accorde an und für sich richtig sind, dass er auf einem Grundaccord ruht, mit dem er beginnt und endigt und dass es dann weiter nicht darauf ankommt, ob die Verbindung der einzelnen Accorde eine im Ganzen wohlgefällige, ausdrucksvolle, einem bestimmten Gefühl entsprechende ist, oder nicht; dann allerdings mag man jene Accordreihe einen harmonischen Satz nennen.

Aber so wenig Geschmack und Einsicht in das Wesen der Musik wollen wir Keinem zutrauen, dass er sich nicht ohrbeleidigt von jener Accordreihe abwendet. Die geringste negative Forderung ist hier doch wohl die, dass ein musikalischer Satz uns wenigstens nicht wehe thue. Und dennoch wollen wir jenes Beispiel zu unserer weitem Belehrung noch etwas festhalten. Wir wollen nämlich versuchen, die Hauptursachen unseres Missfallens zu entdecken und an der Hand dieser Erkenntniss Besseres zu bilden.

§ 80.

Bisher sind alle unsere musikalischen Gebilde aus dem Gesange entstanden, singend haben wir sie geschaffen, oder

wenigstens singend unsere ein- und zweistimmigen Sätze geprüft. Wir sind bei unsern Bildungen fortgeschritten von Tonbild zu Tonbild. Sollte der dreistimmige Satz nicht auch wesentlich Gesang sein? Und wenn auch der dreistimmige Satz nicht auf dem Wege des Gesanges entstände; sollten wir nicht berechtigt sein, jede Stimme hinterher singend zu prüfen? Wir müssen diese Fragen um so sicherer bejahen, als wir nicht in Abrede stellen können, dass auch der dreistimmige Satz in seinen Grundzügen nichts Anderes sein kann, als ein dreistimmiger Gesang, in dem jede Stimme die andere begleitet. Auch der dreistimmige Gesang muss in jeder Stimme so einhergehen, dass er den, der menschlichen Natur eingepflanzten Gesetzen der Tonbilder nicht widerspricht. Ja, auch der dreistimmige Gesang wird um so vollkommener sein, je ungezwungener jede Stimme dem natürlichen Zuge der Tonbilder folgt.

§ 81.

Messen wir nun mit diesem Massstabe jene Accordreihe, so finden wir in jeder Stimme nichts weiter, als eine chromatische Tonreihe oder auch eine solche Tonleiter. Von dem Dasein irgend eines naturwüchsigen Tonbildes in irgend einer Stimme kann hier gar keine Rede sein. Dabei kriecht jede Stimme genau in denselben Schritten hinauf und hinunter, wie die andere.

Ein anderer Grund des Missfallens ist, dass man von Schritt zu Schritt stets dasselbe hört: einen Dreiklang in derselben Lage, wie der vorhergehende. Es ist, als wenn man einen Redner hörte, der 25 mal nacheinander dasselbe Wort einen halben Ton höher oder tiefer vorbringt.

Dagegen ist freilich auch, wenn man will, für reiche Abwechslung gesorgt, nur etwas zu üppig, denn wenn jeder folgende Accord an eine weitab liegende Tonart wenigstens erinnert; so erinnern die 25 Accorde nacheinander auch an 25 Tonarten.

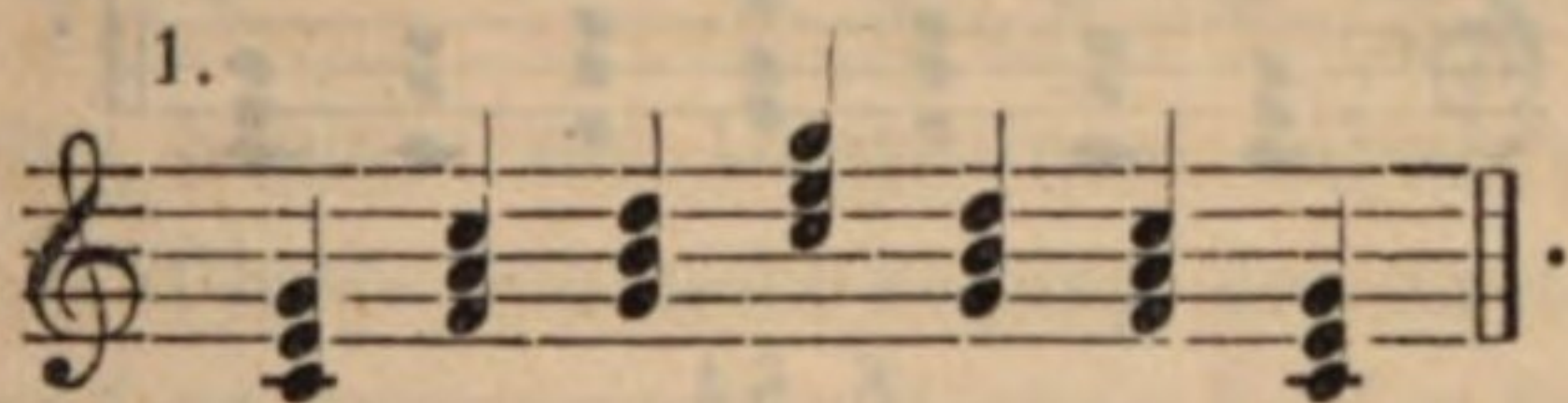
Befriedigung gewährt nur der erste Accord, in Erwartung der Dinge, die da kommen sollen, und der letzte — als das ersehnte musikalische Amen.

§ 82.

Sollte denn in unserem ganzen Accordvorrath durchaus kein Stoff zu einem erträglichen Satze vorhanden sein?

Zunächst wollen wir in unsern Accordverbindungen einmal alle chromatischen Fortschreitungen vermeiden, indem ja auch unsere ersten instinctiven Tonbilder gewöhnlich ohne alle Chromatik auftreten. Demnach wird unser Satz in allen drei Stimmen nur aus Tönen der diatonischen Tonleiter bestehen. Suchen wir demgemäss alle für unsern Zweck brauchbaren Dreiklänge zu einem harmonischen Satze in C-Dur aus dem vorliegenden Beispiele (§ 72) auf!

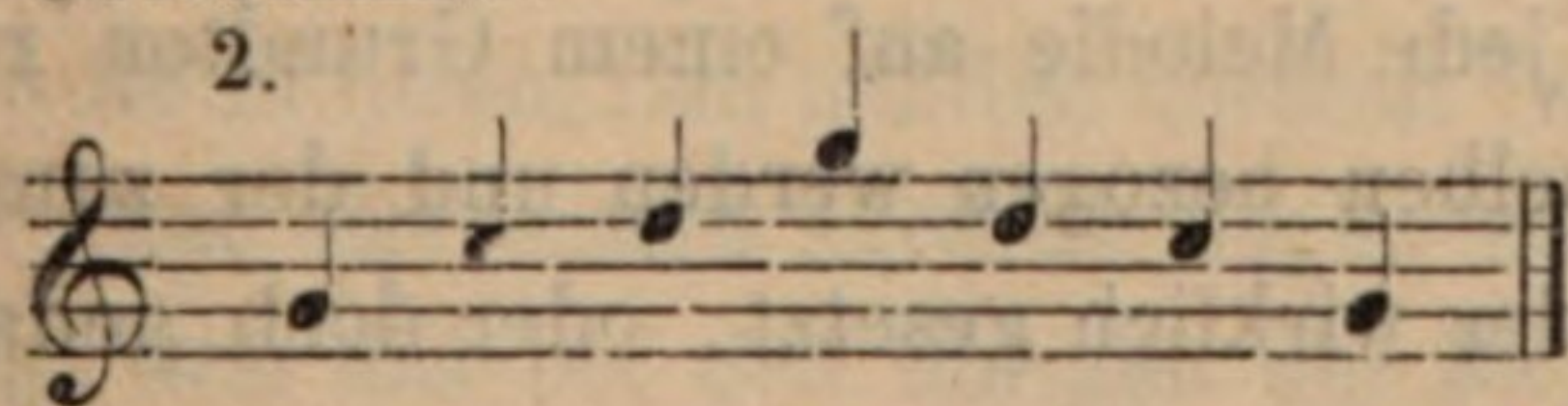
Wir finden deren sieben, welche wir in ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge hier gleich prüfen wollen:



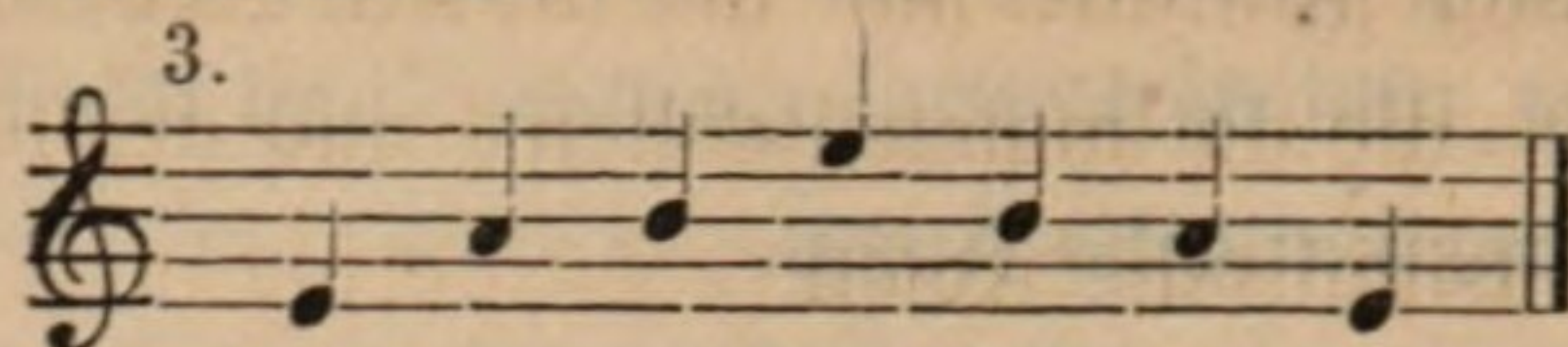
Was sagt der Schüler zu diesem dreistimmigen Satz, wenn wir ihn, seines Aeussern wegen, mal so nennen wollen? Gewiss, auch er klingt herzlich schlecht, trotz Entfernung alles Chromatischen.

Prüfen wir daher jede Stimme mit unserm gewohnten Massstab, d. h. sehen wir zu, in welchen Tonbildern sich jede Stimme bewegt!

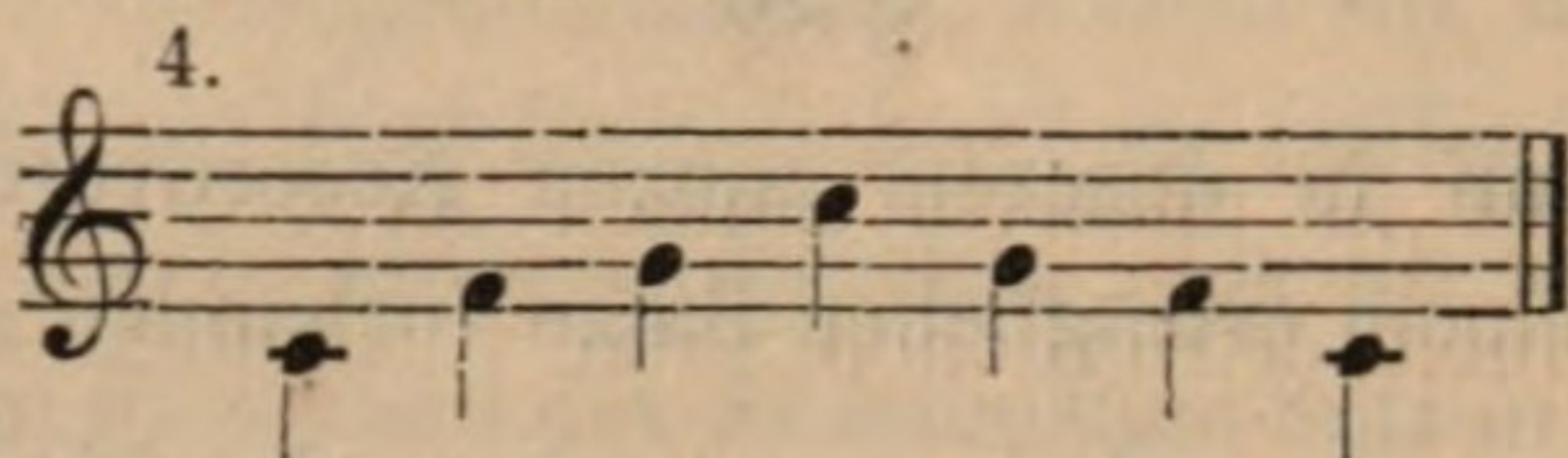
Oberstimme:



Mittelstimme :



Unterstimme :



Also in keiner Stimme eine Tonfolge, die nur entfernt einem Tonbilde, einem natürlichen Gesange gleicht.

§ 83.

Versuchen wir denn noch das letzte uns übrig bleibende Mittel : die Anwendung der Umkehrungen !

Mit Beibehaltung derselben Accorde würde unser Beispiel im natürlichsten Fortschreiten der einzelnen Stimmen, sich also gestalten :



§ 84.

Der erste harmonische Satz ist gefunden ! Welches sind seine Merkmale ?

1. Jeder Accord ist an und für sich richtig .
2. Die Accordfolge ist im Ganzen eine nicht missfällige.
3. Keine Stimme hat einen unnatürlichen Gesang, wenn auch die Oberstimme in der Quinte schliesst, was, wie wir längst wissen, äusserst selten der Fall ist. Sehr bald werden wir diesen Schluss vermeiden lernen, wenn wir ihn nicht wollen.

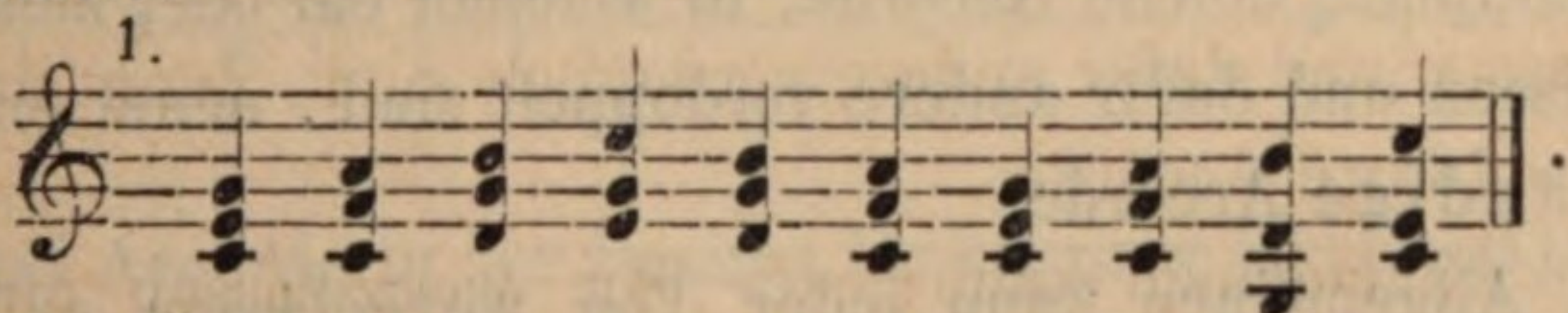
4. Wie jede Melodie auf einem Grundton ruht, auf den alle Töne derselben bezogen werden und der zum Anfang und Schluss entweder wirklich gesetzt, oder doch gedacht wird ; so

ruht jener harmonische Satz auf einem Grund a c c o r d , mit dem er beginnt und schliesst und auf den jeder Accord bezogen wird, was zusammen eben jede harmonische Verbindung zu einer verständlichen macht.

§ 85.

Aber trotz alledem muss ich den Schüler fragen, ob der obige Satz überall seinen vollen Beifall findet? Wir sind darüber einverstanden, dass uns der Schluss nicht recht zusagt. Wir stossen uns nicht nur an den äusserst seltsamen Schluss der Oberstimme in der Quinte, sondern auch fast ebenso sehr missfällt uns die accordische Herbeiführung des Schlusses, der vorletzte sammt dem letzten Accord.

Suchen wir demnach durch einen kurzen Anhang zunächst für die Oberstimme den natürlichsten Schluss (in der Tonica) zu gewinnen :



Mit dem bessern Schluss der Oberstimme haben wir zugleich eine bessere, kräftigere Schlussbewegung des Basses und einen weit befriedigendern harmonischen Schluss in den beiden letzten Accorden herbeigeführt.

§ 86.

Heben wir nun, nachdem wir uns jetzt mit unserm ersten harmonischen Satz zufrieden erklären, die beiden letzten Accorde heraus :



und vergleichen sie in ihrem Bau mit den übrigen ; so finden wir :

1. Die 3 Töne des ersten Accords liegen nicht möglichst nahe zusammen, wie das bei den übrigen der Fall ist. Wenn

alle Töne des Accords so nahe beisammen liegen, dass zwischen ihnen kein einziger Ton des Accords mehr eingeschoben werden kann; so steht ein solcher Accord in enger Harmonie, wie das die ersten acht Accorde veranschaulichen.

Das Gegentheil von der engen Harmonie ist die weite (oder zerstreute). Demnach steht der neunte Accord (der erste in unserm letzten Beispiel) in weiter Harmonie. Die weite Harmonie ist mehr, oder minder zerstreut, wie es dem Stimmenfluss und dem beabsichtigten Ausdruck frommt.

Die Wirkung der engen und der weiten Harmonie ist oft eine sehr verschiedene, aber die Natur und das Grundwesen eines Accords wird durch die eine, oder andere Harmonie nicht geändert.

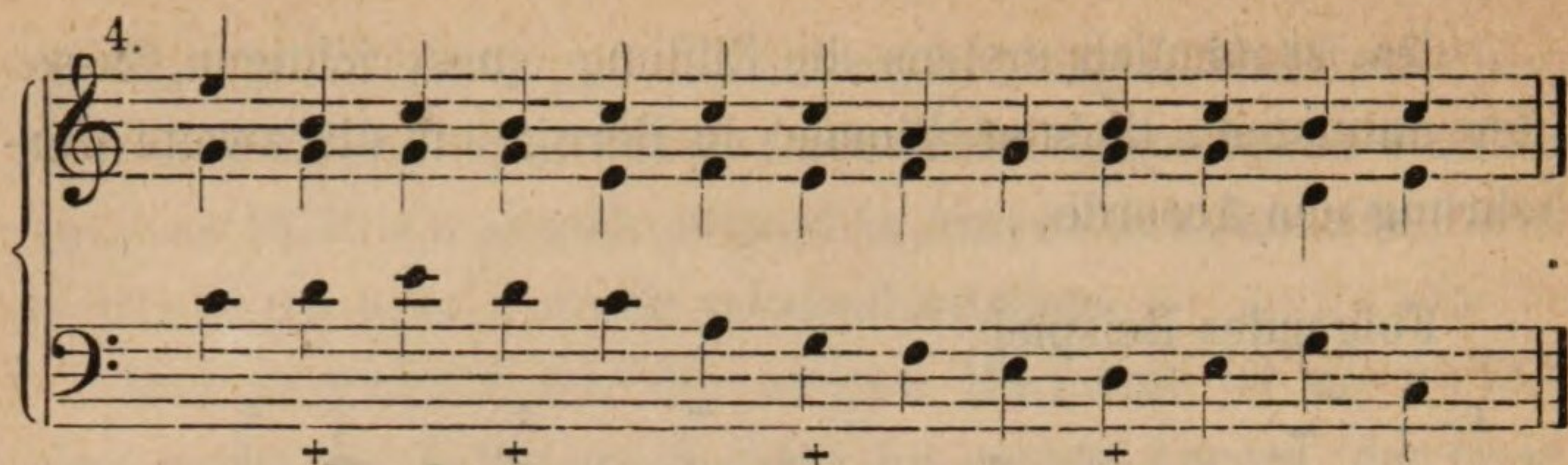
2. Der letzte Accord zeigt nur zwei wesentlich verschiedene Töne, die Quinte ist weggelassen, dagegen der Grundton verdoppelt. Solche Accorde, in welchen ein oder mehr Töne weggelassen und dafür andere verdoppelt sind, nennt man unvollständige Accorde.

Im Allgemeinen kann jeder Ton weggelassen und jeder verdoppelt werden. Am liebsten lässt man indess die Quinte weg und verdoppelt am liebsten den Grundton.

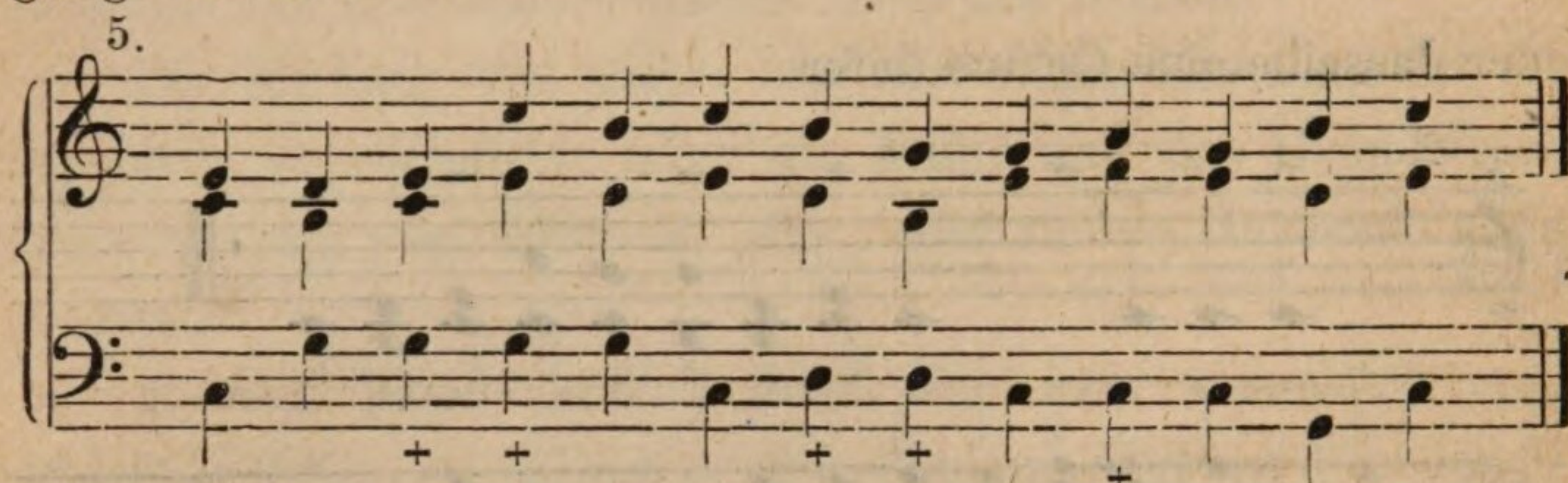
Die unten folgenden Beispiele von mehrern harmonischen Sätzen werden dem Schüler alles hier Gesagte von enger und weiter Harmonie und von Weglassung und Verdoppelung der Töne vollständig veranschaulichen und klar machen.

§ 87.

Bevor wir nun zur Uebung in der Bildung harmonischer Sätze übergehen, mache ich den Schüler namentlich auf zwei Klippen aufmerksam, die er kennen und meiden lernen muss, um nicht gegen die musikalische Grammatik zu sündigen und darum gegen den guten Geschmack, welche ja jene zu dictiren hat.



3. Er bleibt aus dem vorhergehenden Accord liegen und folgt dann weiter der einen, oder andern gesetzlichen Bewegung. Z. B. :

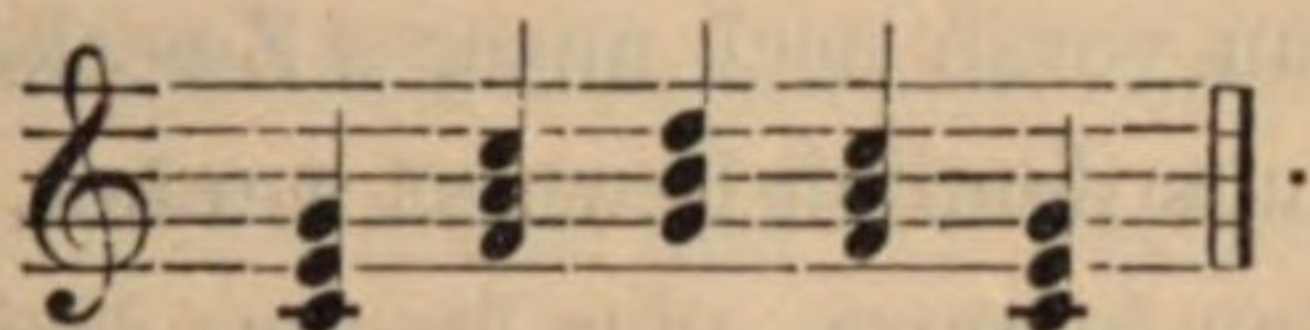


Zweitens sind in unsern harmonischen Sätzen zu vermeiden die berüchtigten Quinten- und Octavenfolgen. Es gab eine Zeit, wo sie von den Theoretikern wie das schlimmste Gesindel in der Musik verfolgt wurden. Die neuesten Theorien verbieten sie nun eigentlich gar nicht mehr, sondern lassen ihren Gebrauch von Jedem selbst verantworten, denn die Meister in der Composition haben sich zu allen Zeiten überall da, wo es ihnen gut dünkte, über jenes Verbot oft auf die kühnste Weise weggesetzt. Trotzdem und dass dies Verbot erst im 14. Jahrhundert aufkam, thut der Schüler selbstredend besser, wenn er sich die engern Schranken noch gefallen lässt und sich die volle Freiheit in eigener Beurtheilung der musikalischen Gesetze noch nicht beimisst.

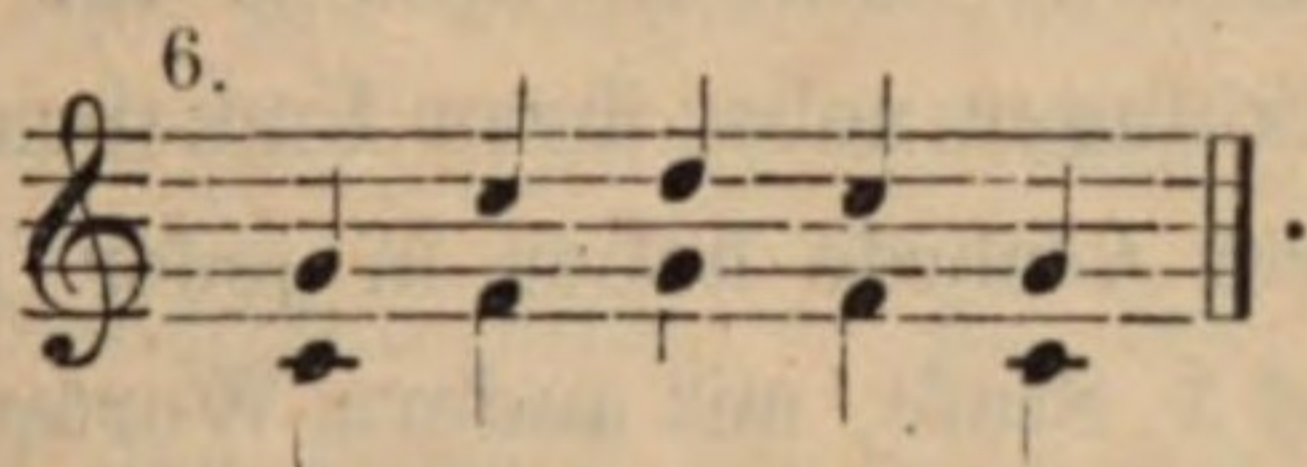
Uebrigens können wir das sonst etwas weitläufige Kapitel von den verbotenen Quinten- und Octavenfolgen hier sehr kurz abmachen, da unser jetzt noch sehr geringes Material von drei Accorden (auf der 1., 4. und 5. Stufe der Tonleiter) jenes Verbot zu übertreten, seltener Veranlassung gibt.

Das Verbot lautet:

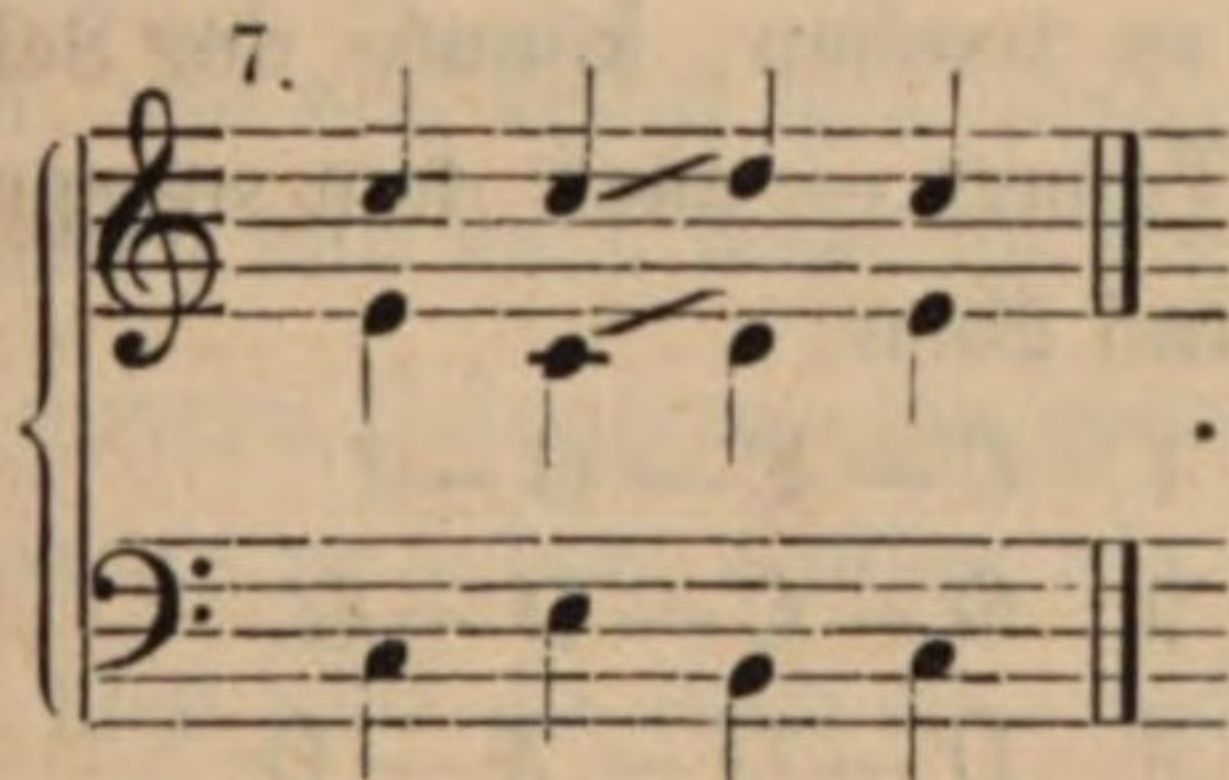
Zwei grosse (reine) Quinten, wie auch zwei Octaven dürfen nicht unmittelbar nach einander in gerader Bewegung in einerlei Stimmen gehört werden. Z. B.:



In jenem Beispiele lauten die verbotenen (vier) Quintenfolgen in Bass und Oberstimme also:



In folgendem Beispiele ist eine verbotene Octavenfolge in der Ober- und Mittelstimme:



Tritt bei solchen Octavenfolgen indess die Absicht des Componisten deutlich hervor — und dann stehen in der Regel mehrere nacheinander —, so gehören sie nicht zu den verbotenen.

Knüpfen wir hieran noch die Vorschrift, dass wir (in der Regel!) keinen Satz mit einem umgekehrten Accord weder beginnen, noch schliessen dürfen (am Schluss ist nur dann im dreistimmigen Satz die zweite Umkehrung erlaubt, wenn er für drei weibliche Stimmen gesetzt ist) und dass wir, um eines kräftigern harmonischen Schlussfalles willen, auch im vorletzten Accord keine Umkehrung anwenden wollen; so werden die nachfolgenden Sätze nicht nur vom Schüler alle leicht verstanden werden, sondern er wird dann auch bald mit Leichtig-

keit ähnliche Beispiele in allen Durtonarten componiren, was wir, wenn es dessen bedarf, hiermit recht dringend anempfehlen.

§ 88.

Ehe wir indess zu jenen Beispielen und Uebungen schreiten, wollen wir nun vorab noch unseres Zweckes, unserer Mittel und der Methode uns deutlich bewusst werden.

1. Wir wollen kürzere, oder längere dreistimmige harmonische Sätze componiren und zwar in allen Durtonarten.

2. Unser Accord-Material besteht für jede Tonart aus drei grossen Dreiklängen nebst ihren Umkehrungen.

3. Diese drei Accorde haben in jeder Tonart ihren Sitz auf der 1., 4. und 5. Stufe, mit andern Worten auf der Tonica, der Oberquarte (oder Unterquinte) und Oberquinte. Um sich in der raschen Bestimmung dieser drei Angelpunkte für jede Tonart recht fest zu machen, könnte der Schüler die folgende Angabe für jede Tonart — nach dem sogenannten Quintencirkel — vollenden und üben:

- 1) C — F — G — C.
- 2) G — C — D — G.
- 3) D — G — A — D.
- 4) A — D — E — A.
- 5) E — A — H — E.
- 6) H — E — Fis — H.
- 7) Fis — H — Cis — Fis.
- 8) Ges — Ces — Des — Ges.
- 9) Des — Ges — As — Des.
- 10) As — Des — Es — As.

u. s. w.

4. Abgesehen von dem geistigen Inhalt, der zum Ausdruck kommen soll, haben wir äusserlich es überall mit der richtigen Verbindung der Accordreihe und der richtigen Führung der einzelnen Stimmen zu thun. Man kann demnach beim Componiren

vorzugsweise von Accord zu Accord weiterschreiten — also das harmonische Interesse vorwalten lassen. Man kann aber auch irgend eine Stimme zuerst denken und setzen und danach durch die Begleitung derselben die Accorde entstehen lassen — also das melodische Interesse vorzugsweise berücksichtigen. Schliesslich lässt sich auch so componiren, dass man alle Fäden — die melodischen und den harmonischen Faden — stets in Händen behält und bald diesen, bald jenen weiter spinnt. Oft mag die eine, oft die andere Methode die bessere sein, in der Regel ist es aber mit wenigen Ausnahmen entschieden die zuletzt genannte: die polyphone Schreibart.

5. Unsere bisherigen Sätze — die ein- und zweistimmigen — waren auf den Bereich der menschlichen Stimme berechnet; die hier folgenden Uebungen im dreistimmigen Satz wollen wir vorzugsweise für Klavier setzen. Manche dieser Sätze werden dann, wie von selbst und unabsichtlich, sich auch für andere Instrumente und auch wohl für Gesang eignen.

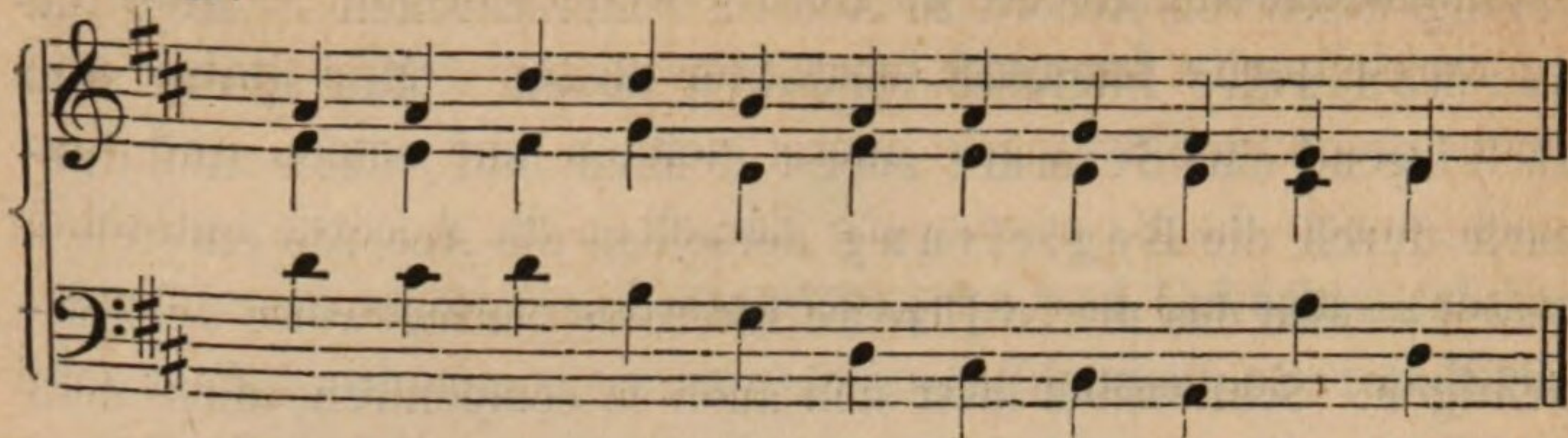
6. Um aber unsern Uebungen eine grössere Mannigfaltigkeit und mehr Interesse zu geben, wollen wir den dreistimmigen Satz abwechselnd hier und da auch ein- und zweistimmig auftreten lassen und zwar vorläufig ohne jede rhythmische Bestimmung.

§ 89.

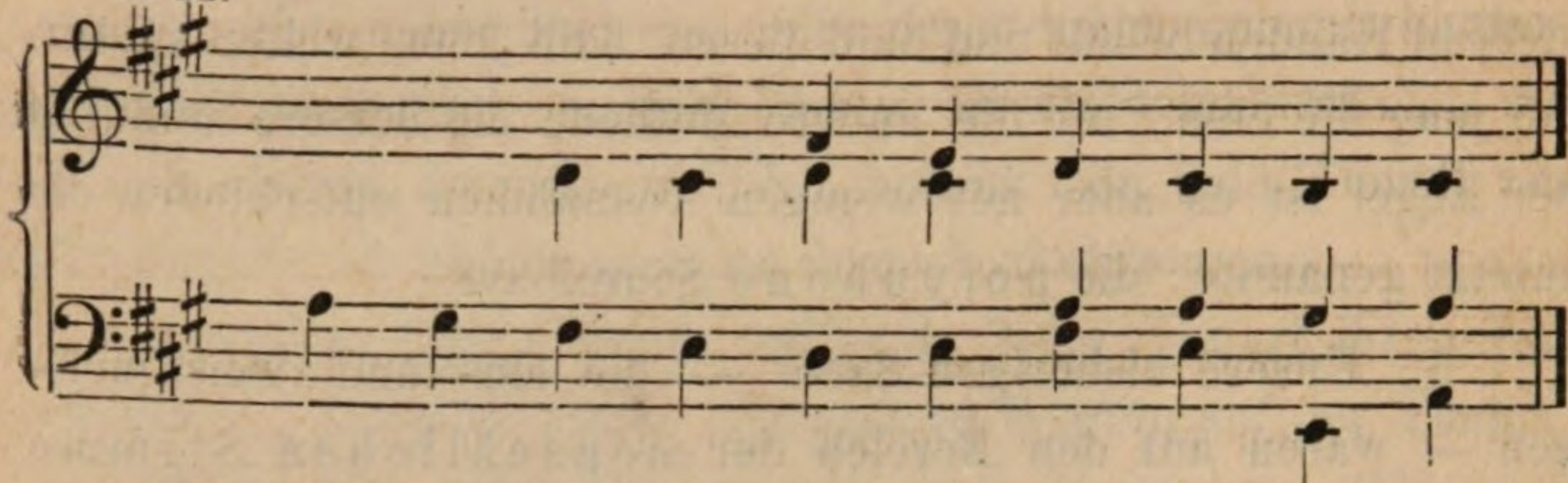
Beispiele von Dur-Sätzen nach den aufgestellten Bedingungen:

1. C-dur.
2. G.

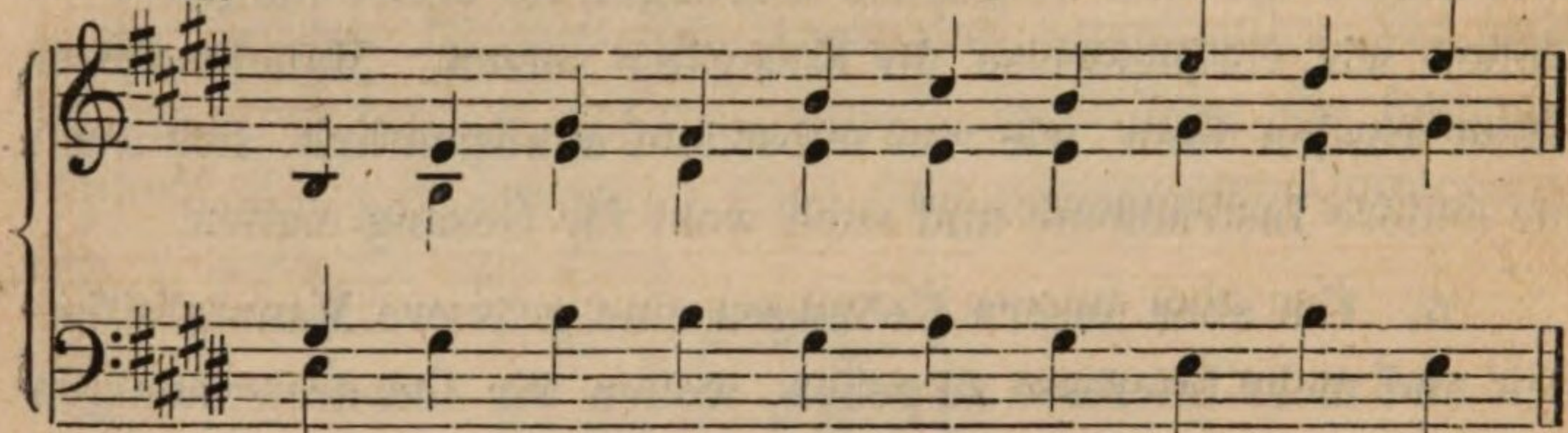
3. D.



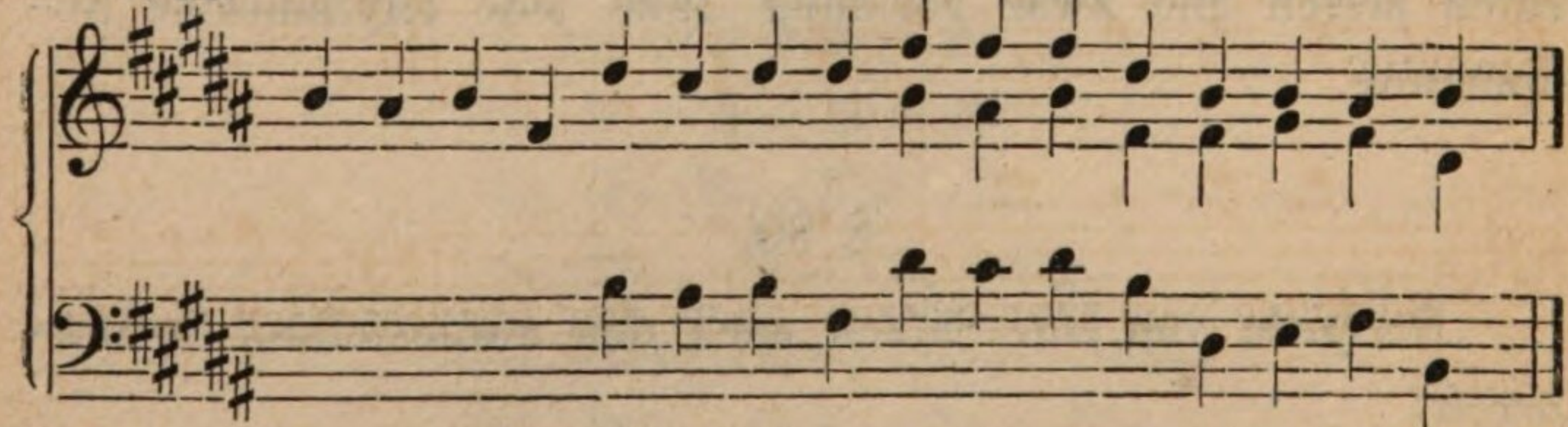
4. A.



5. E.

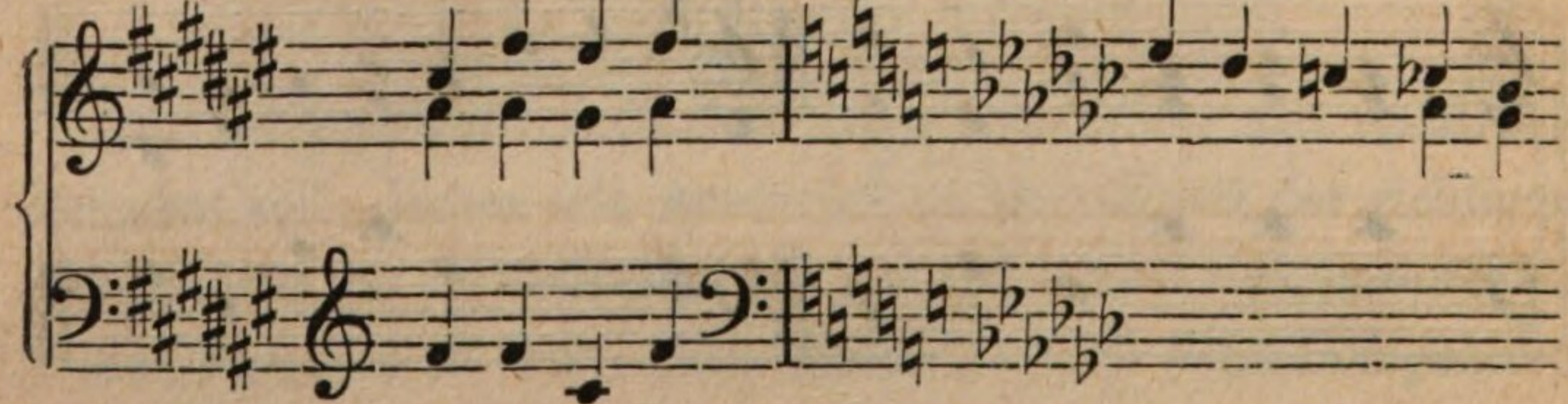


6. H.

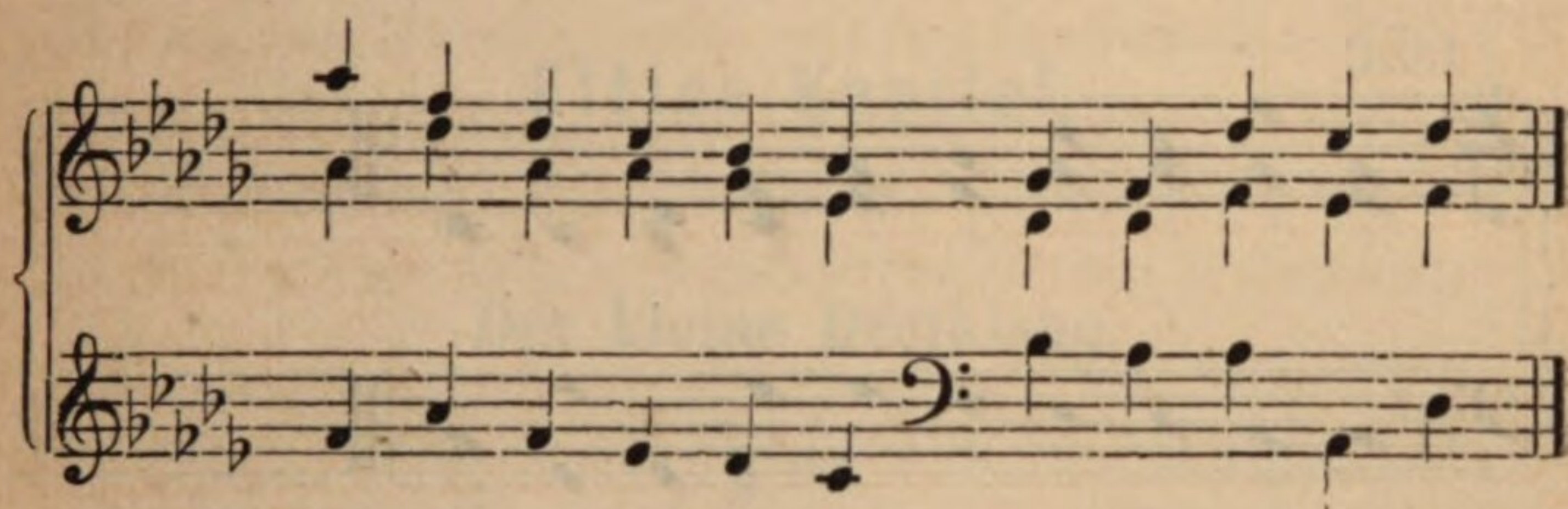
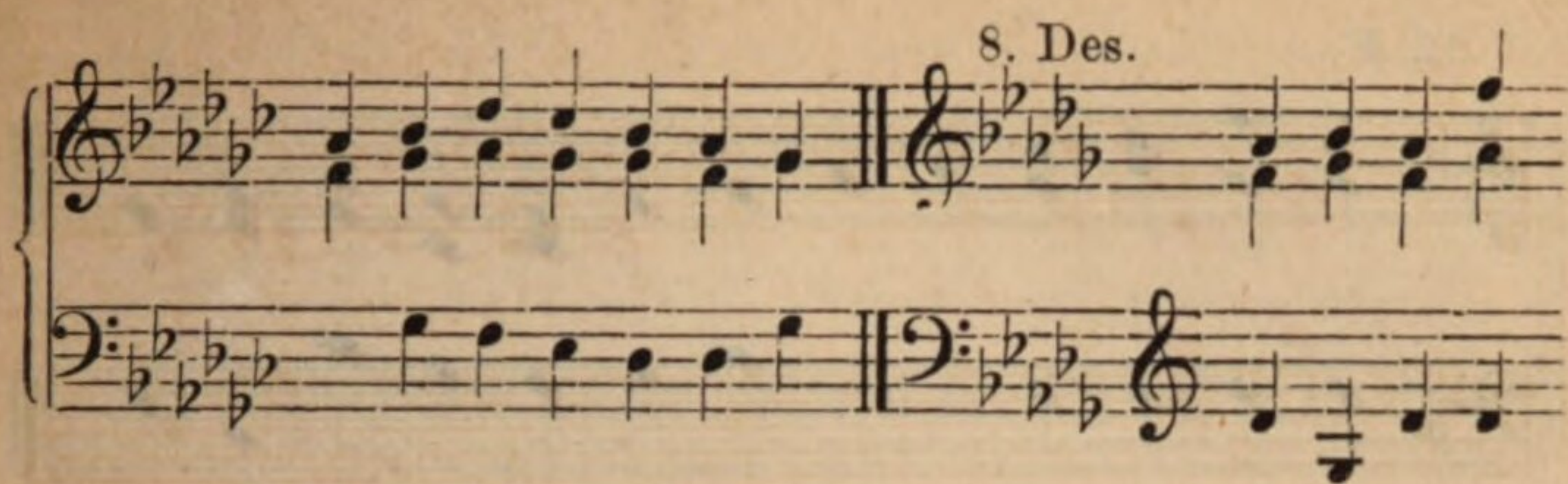


7. Fis.

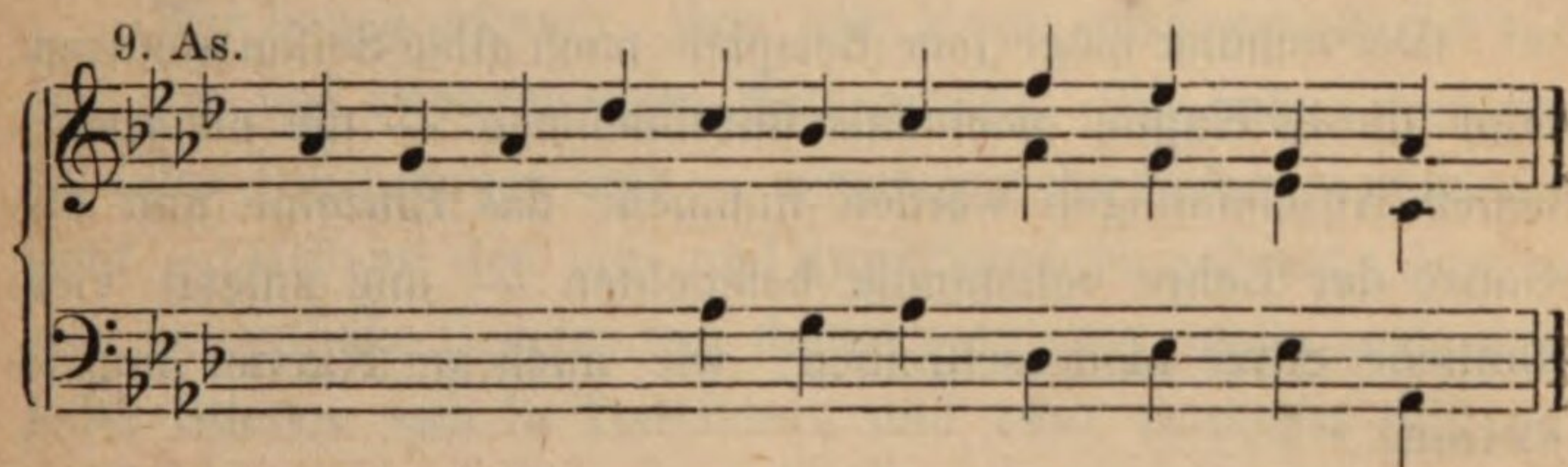
Ges.



8. Des.

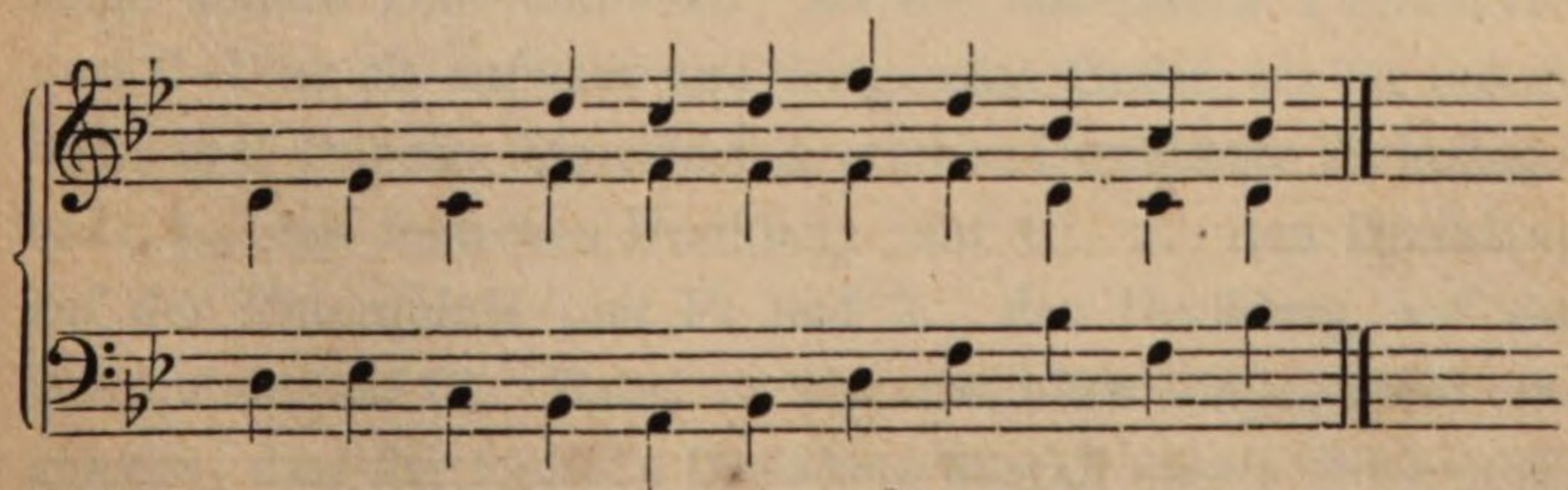
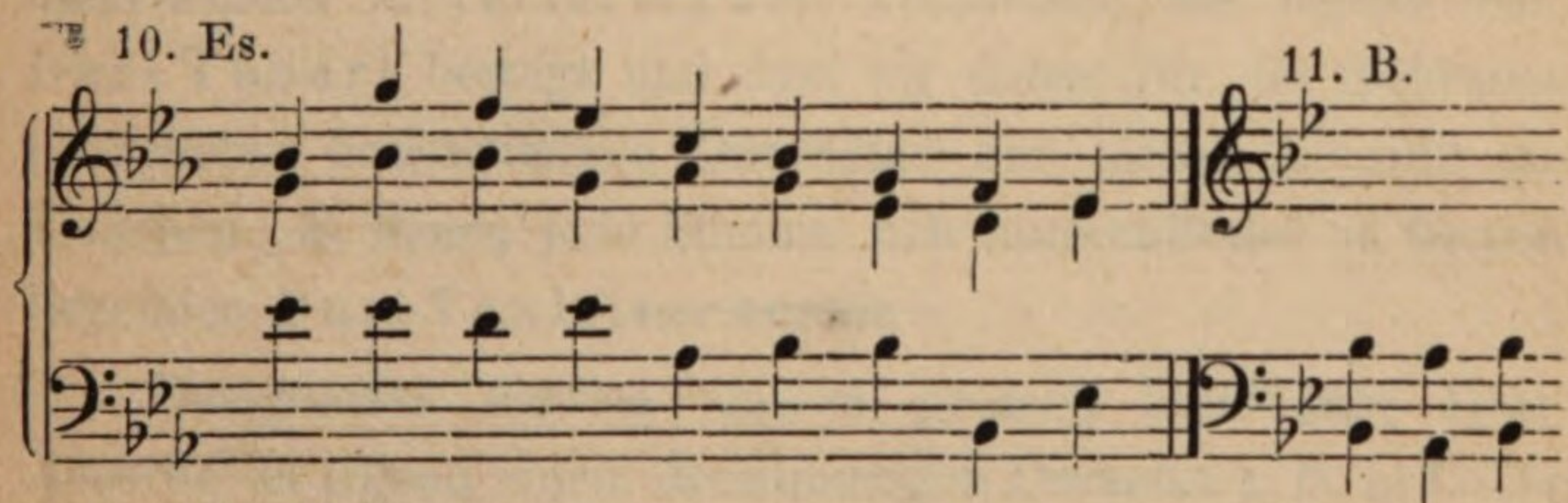


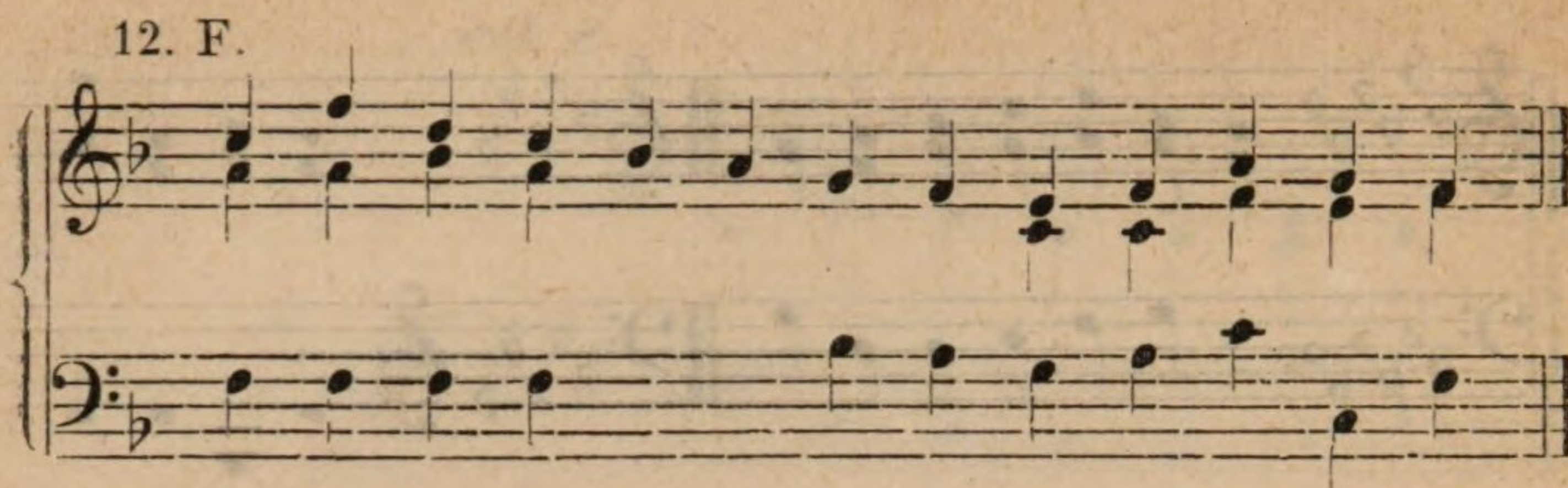
9. As.



10. Es.

11. B.





Der Schüler möge jene Beispiele nach allen Seiten studiren, dann dieses Kapitel nochmals durchnehmen — die neuerworbenen Anschauungen werden nunmehr das Einzelne und das Ganze der Lehre vollständig beleuchten — und zuletzt viele ähnliche Sätze niederschreiben, wie auch am Klavier improvisiren.

Elftes Kapitel.

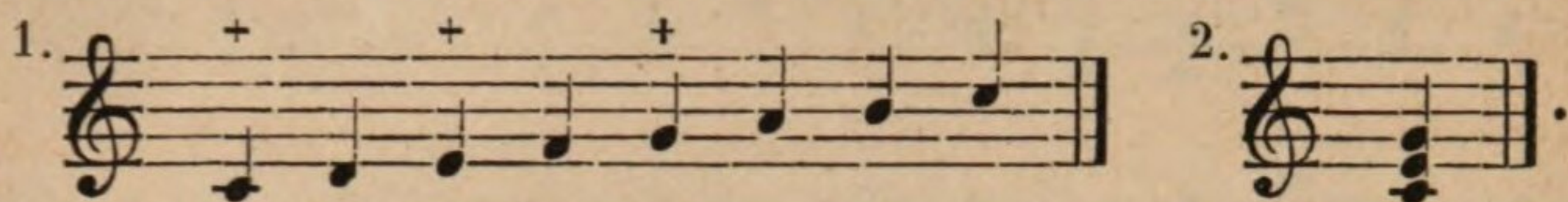
Der kleine Dreiklang.

§ 90.

Wir haben erkannt, dass alle Musik ausgegangen ist von dem ein- und zweistimmigen Naturgesang. Wir haben gesehen, dass der dreistimmige Satz — soweit wir ihn bisher kennen gelernt — sich an den ein- und zweistimmigen anlehnt, dass er sehr wesentliche Gesetze von daher entnimmt, dass auch er in jeder Stimme sich in Tonbildern und zwar zunächst und am natürlichsten in leitereignen Tonbildern aus irgend einer Dur-Tonart bewegt und dass wir daher für die frühesten, einfachsten dreistimmigen Dur-Sätze nur solche Accorde gebrauchen, in denen jede Stimme sich innerhalb der zu Grunde liegenden Dur-Tonleiter ergeht.

Demgemäss durften unsere grossen Dreiklänge (Dur-Accorde) in irgend einem dreistimmigen Dursatze z. B. in C-Dur keine andern Töne enthalten, als die diatonische Tonleiter von C-Dur sie aufweist und demgemäss fanden wir für unsere Sätze in C-Dur nur folgende drei grossen Dreiklänge als brauchbar: 1., den tonischen Dreiklang (auf C), 2., den Dreiklang auf der Unterquinte (auf F) und 3., den Dreiklang auf der Oberquinte (auf G). Dabei ist uns vor allen Dingen nicht entgangen, dass der tonische Dreiklang überall unsere Sätze eröff-

nete und abschloss und dass derselbe die drei Haupttöne der zu Grunde liegenden Tonleiter enthält:

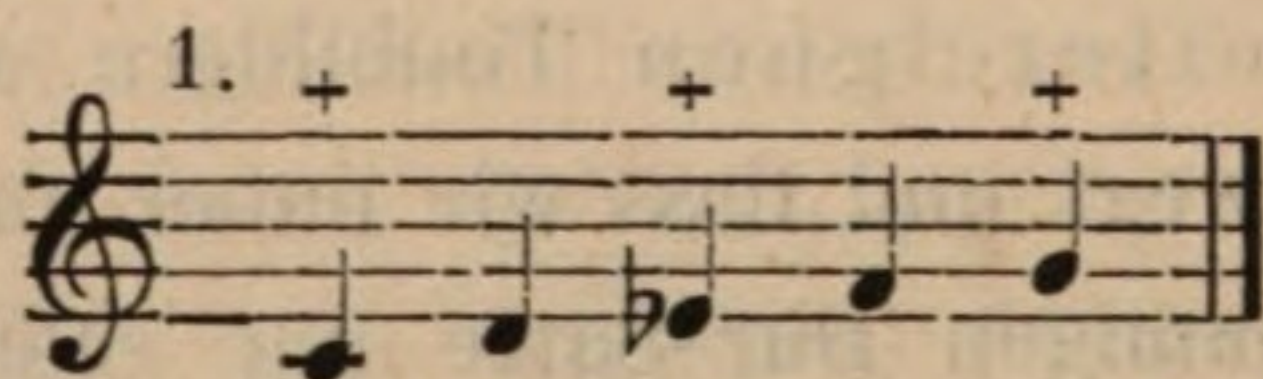


§ 91.

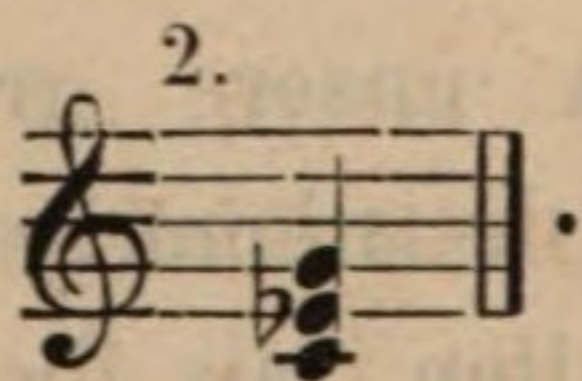
Man singt und musicirt aber nicht allemal in Dur, sondern auch in Moll, wir kennen z. B. nicht nur eine Tonleiter und Tonbilder in C-Dur, sondern auch eine solche und Tonbilder in C-Moll.

Wollen wir nun einen dreistimmigen Satz etwa in C-Moll componiren, so können wir vernünftiger Weise und per Analogie nicht anders verfahren, als dass wir zunächst den tonischen Dreiklang für unsern Satz aufsuchen, d. h. einen Dreiklang, der auf C ruht, mit dem wir beginnen und schliessen können und der nicht nur keine andern Töne als die betreffende C-Moll-Tonleiter, sondern auch die drei Haupttöne derselben enthält.

Vergegenwärtigen wir uns die Tonleiter von C-Moll (so weit hier nöthig) :



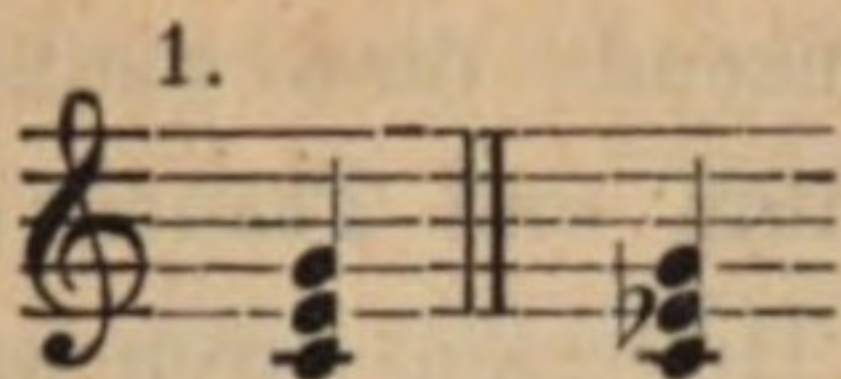
alsdann kann der gesuchte Dreiklang — seinen Merkmalen gemäss — kein anderer sein, als dieser :



Dieser Accord führt wegen seiner kleinen Terz den Namen : kleiner (weicher) Dreiklang, auch Moll-Dreiklang.

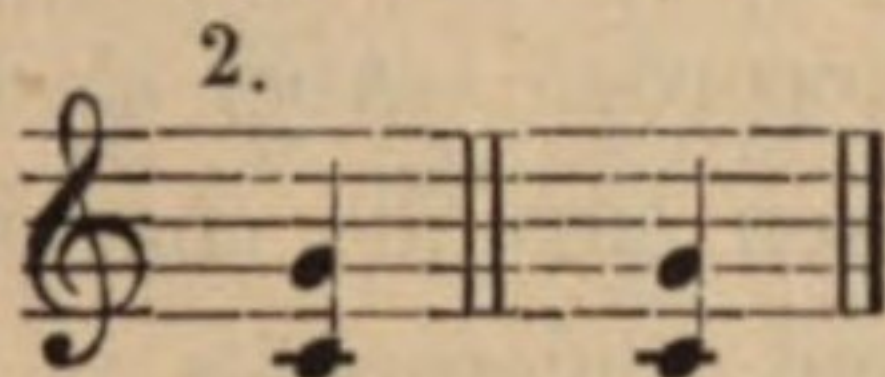
§ 92.

Stellen wir nun den grossen und kleinen Dreiklang auf derselben Tonica neben einander :



und vergleichen beider Wesen und Gestalt, so finden wir:

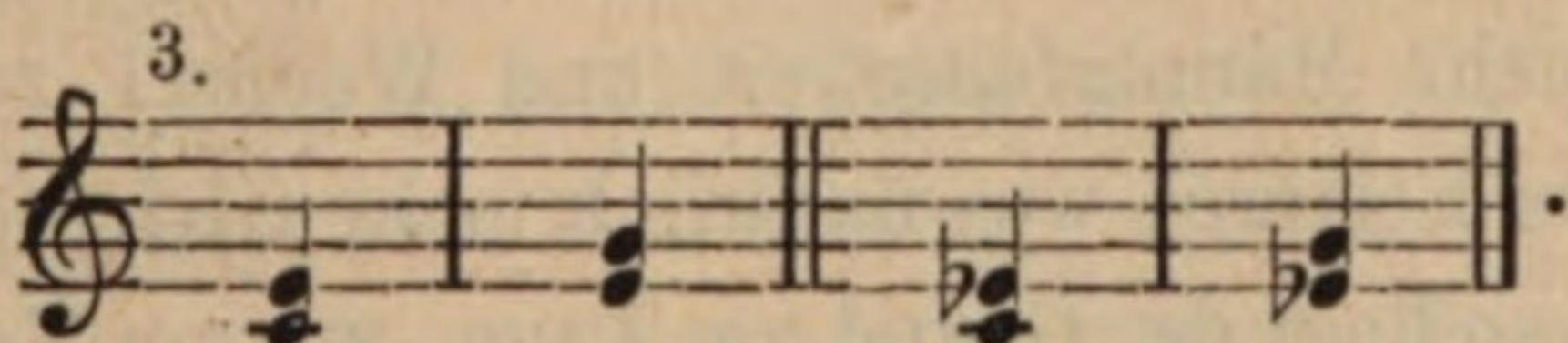
1. Beide Accorde haben zwischen dem tiefsten und höchsten Ton gleiche Entfernung, dieselben Gränzpunkte:



2. In beiden Accorden bildet der Grundton mit der Oberstimme eine grosse (reine) Quinte.

3. Beide Accorde unterscheiden sich nur durch ihre Terz, welche beim grossen Dreiklang gross, beim kleinen klein ist.

4. Eine Folge der verschiedenen Terzen ist: die zwei über einander gebauten Terzen sind in beiden Accorden verschieden. In dem grossen Dreiklang ist nämlich der Unterbau eine grosse Terz, der Ueberbau eine kleine. Der kleine Dreiklang zeigt das umgekehrte Verhältniss. Unterbau: kleine, Ueberbau: grosse Terz:



5. Vergleichen wir den Ausdruck beider Dreiklänge mit einander! Für Viele soll in dem Moll niemals eine so grosse und vollständige Befriedigung für das Ohr liegen, als in Dur. (Die ältern Componisten namentlich schliessen daher gern selbst ihre, in der weichen Tonart begonnenen Tonstücke im Durtöne). »Der Durdreiklang ist viel bestimmter, ist stets der Ausdruck einer sich klar bewussten Kraft.« »Riepel nennt allen Durton sehr treffend: männlich, das Moll hingegen, wo stets das Weiche, Sanfte und zärtlich Schmelzende als natürlicher Charakter haftet: weiblich. Durtöne sind feurig und belebend, Molltöne dagegen rührend und mehr abspannend; jene

sind prächtig und glänzend, diese matt und düster. In Moll allein klagen Schwermuth und Trauer allmächtig ergreifend, während Frohsinn und Heiterkeit ihren wahrhaftesten Ausdruck finden im Dur.«

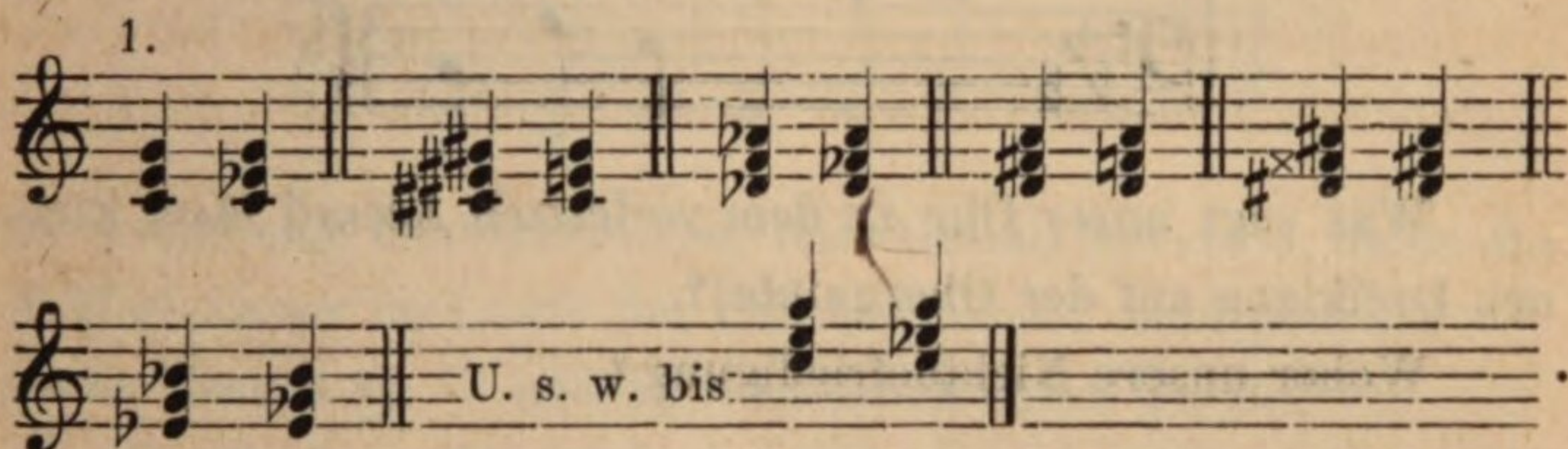
Es kann nicht erwartet werden, dass Jemand jene Gegensätze schon vollständig ausgesprochen findet in jenen zwei, sich gegenüberstehenden Accorden. Aber sie bilden doch die beiden Hauptfarben, aus denen sich die charakterisch verschiedenen Tongemälde einer- und andererseits in Dur und Moll zusammensetzen. Und was die augenblickliche, oder bleibende Vorliebe für Dur, oder Moll betrifft; so richtet sich dieselbe nach vorübergehenden Stimmungen, oder nach der Grundverschiedenheit des Gemüthslebens des Einzelnen, oder ganzer Völker. Bedeutend abweichend von obiger Charakteristik, sagt Dr. G. W. Fink: »Es gibt ganze Völker, die erst dann recht in Moll singen und spielen, wenn sie am fröhlichsten sind.« Und an einer andern Stelle: »Dur ist das Bestimmte, Moll das Unbestimmtere oder Veränderlichere. Weil nun die meisten Menschen in der Musik das Unbestimmtere, was, ohne sein geordnetes Wesen zu verlieren, mehr Mannigfaltigkeit und Wechsel zulässt, mehr lieben als das Festere, was natürlich mehr Gleichförmigkeit mit sich bringt: so liegt der Grund am Tage, warum Moll noch mehr Freunde hat, als Dur.«

Der Schüler wird bei den obigen Auslassungen über Dur und Moll zu unterscheiden wissen. Einige beziehen sich vorzugsweise auf den Accord (Dur, oder Moll), andere vorzugsweise auf ganze Sätze in Dur, oder Moll. Sobald wir auch die Moll-Sätze, ihrem Wesen nach, kennen und selbst componiren gelernt haben, werden die Andeutungen über ihren Charakter erst das volle Verständniss möglich machen.

§ 93.

Wie wir in einer frühern Uebung jeden Ton zur Tonica

eines grossen Dreiklangs gemacht haben, so können wir nun selbstredend jeden Ton auch zur Tonica eines kleinen Dreiklangs machen. Wir wollen diese Uebung in folgender Weise hier anschliessen — also jeden Ton zum Sitz eines grossen und eines kleinen Dreiklangs machen:



§ 94.

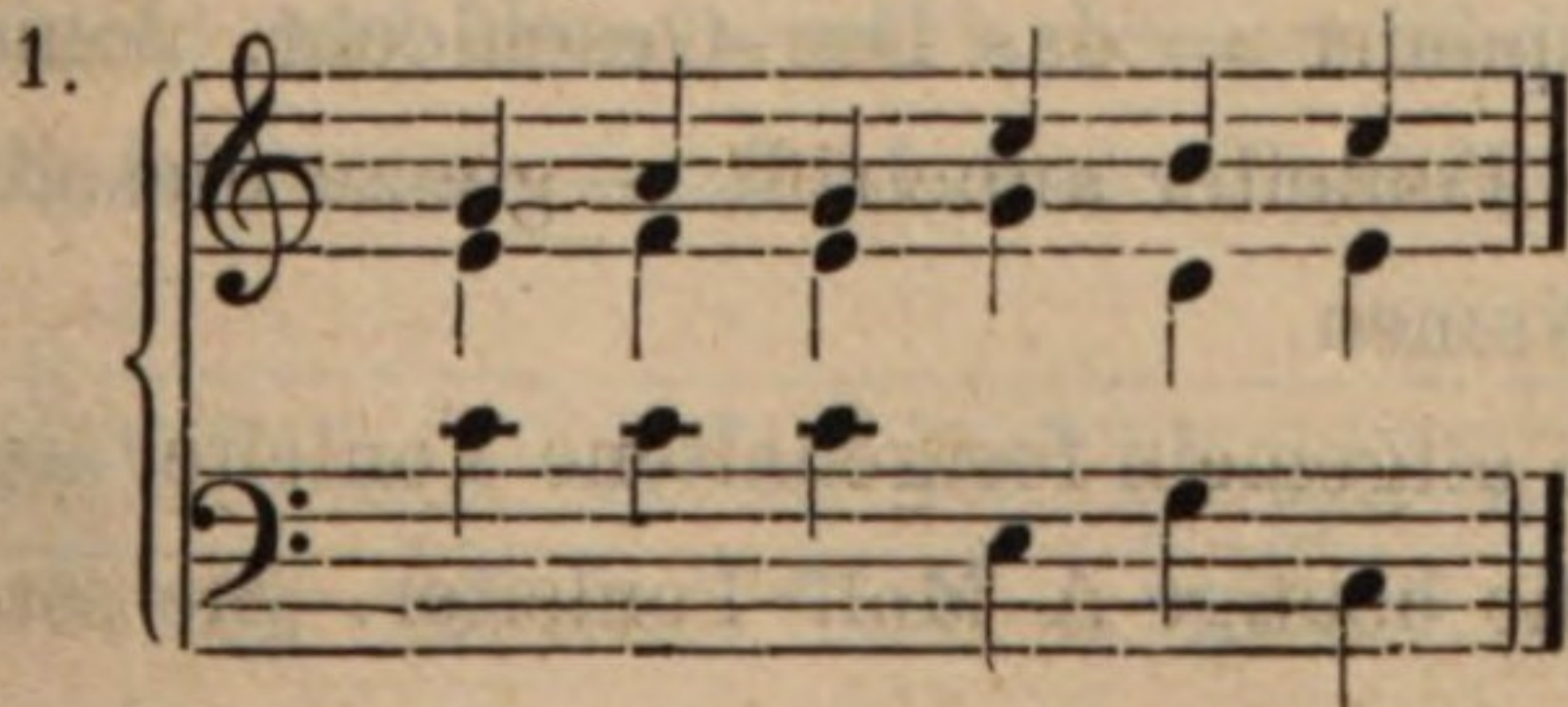
Zu unsern bisherigen harmonischen Sätzen in Dur verwandten wir nur Töne der diatonischen Dur-Tonleiter — keine chromatischen —, ferner nur grosse Dreiklänge (kleine kannten wir ja noch nicht) und zwar in jeder Tonart nur ihrer drei, indem wir nämlich nur drei leitereigene grosse Dreiklänge in jeder Dur-Tonart vorfanden.

Um nun harmonische Sätze in Moll zu bilden und zwar solche, in welchen sich alle Tonbilder aller drei Stimmen auch nur, wie im einfachsten Naturgesang, leitereigen bewegen, werden wir nach Analogie unserer bisherigen Dursätze folgende drei Accorde zu verwenden haben:

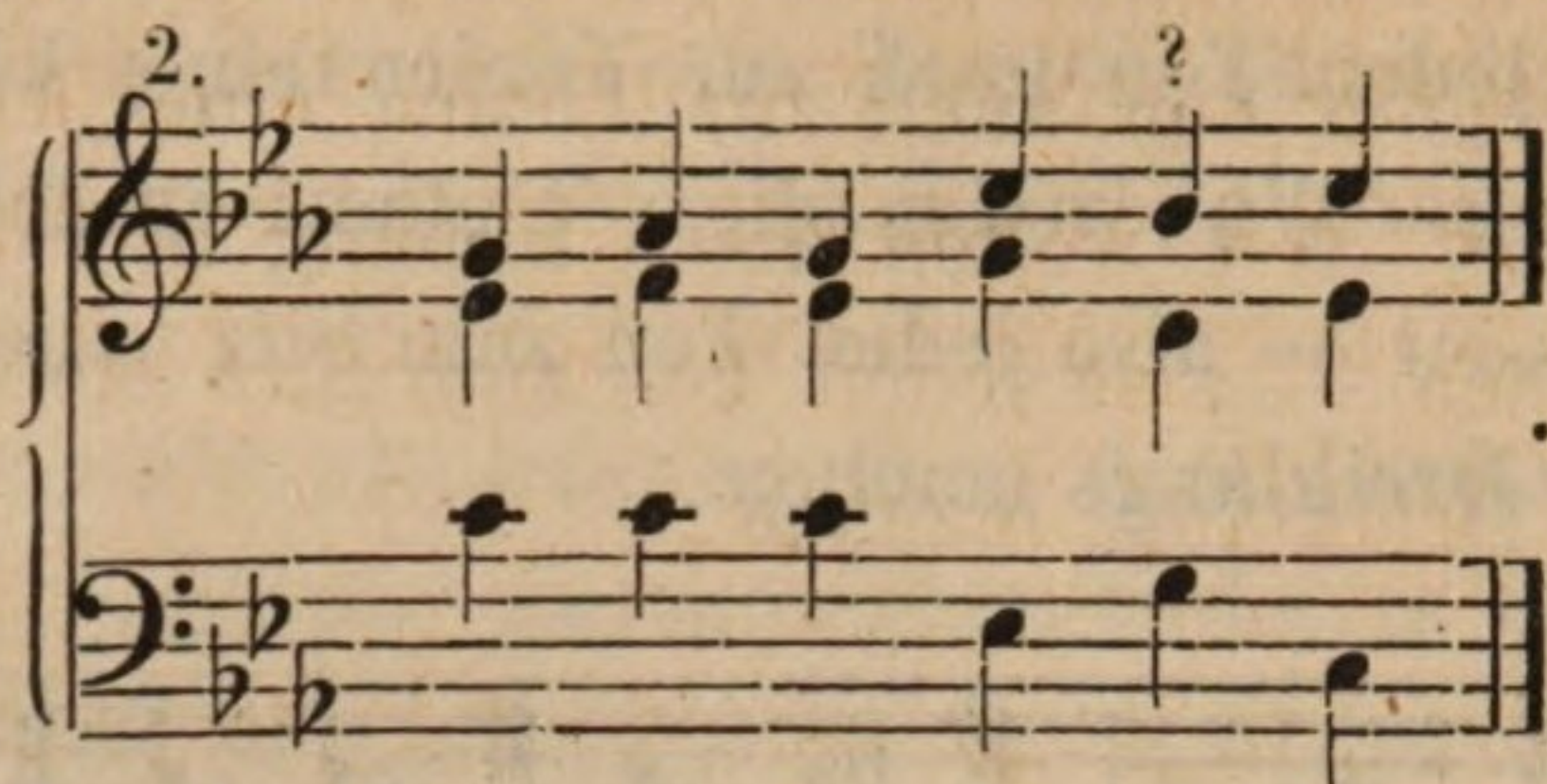
den kleinen Dreiklang

- 1) auf der Tonica,
- 2) auf der Unterquinte,
- 3) auf der Oberquinte.

Demnach würde folgender Satz in C-Dur:



also lauten in C-Moll :

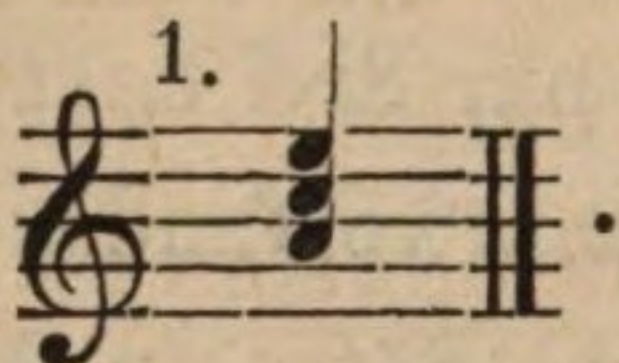


Was sagt unser Ohr zu dem vorletzten Accord (dem kleinen Dreiklang auf der Oberquinte)?.

Woher unsere Nichtbefriedigung?

§ 95.

Zur gründlichern Behandlung dieser Frage und zu unsern weitem Untersuchungen unseres Gegenstandes verlassen wir den aufgefundenen Moll-Accord auf C und nehmen dafür den Moll-Accord auf der Tonica a :

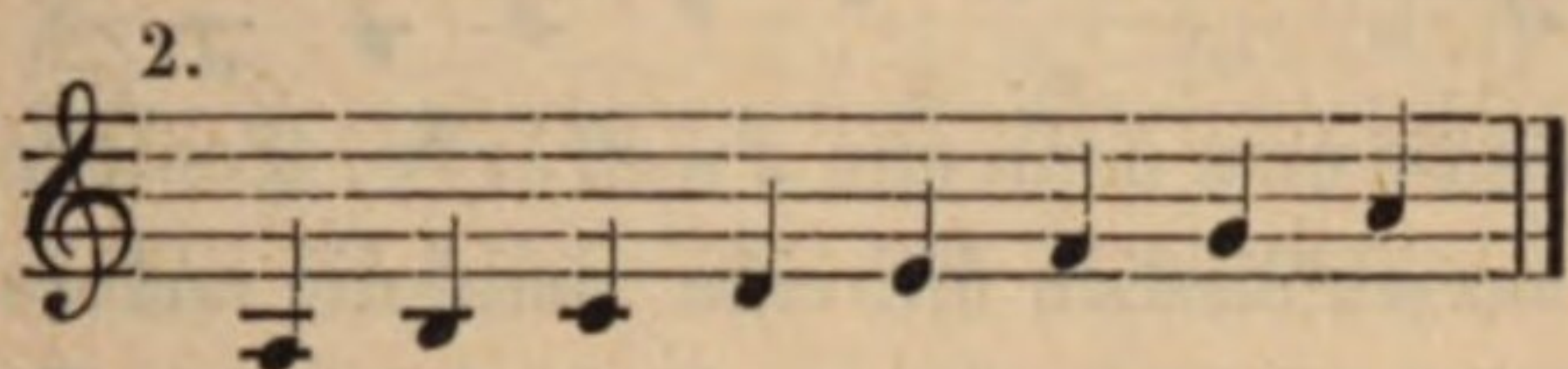


Wir thun das aus guten Gründen, wobei uns folgende Erwägungen leiten :

Wir erinnern uns aus dem I. Theile dieser Schrift, dass unsere beiden jetzt — und seit lange schon — gebräuchlichsten Tonleitern aus sehr alter Zeit herkommen. Es sind nämlich die zwei Tonleitern, welche noch zu allgemeinem Gebrauch aus den sogenannten Kirchen-Tonarten übrig geblieben und festgehalten sind. Die im Alterthum unter dem Namen jonische Tonart bekannte ist später umgetauft in C-Dur und nach jedem beliebigen Ton transponirt = das Dur-Geschlecht. Jonisch und Dur sind — was die Tonleiter anbetrifft — genau dieselbe Sache mit verschiedenen Namen.

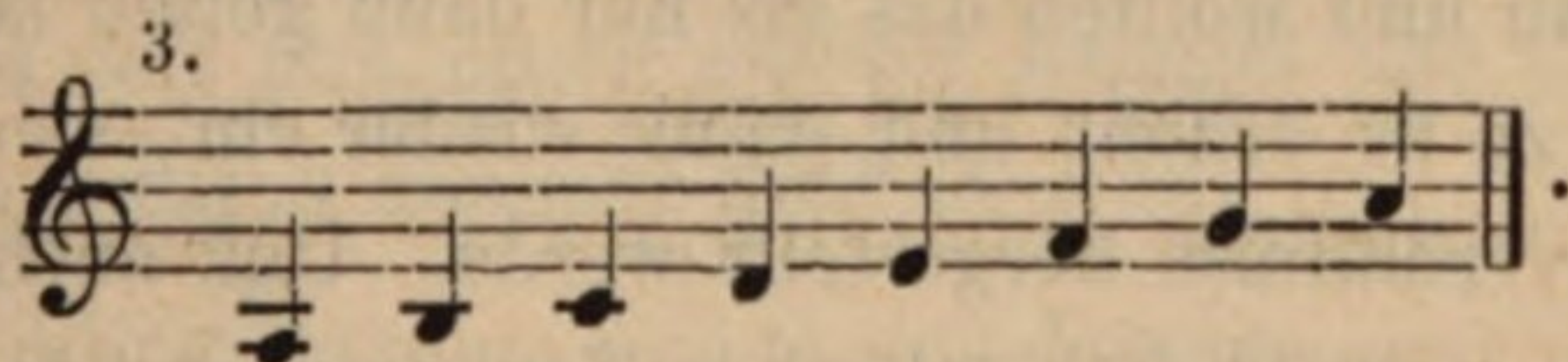
Die andere allgemein festgehaltene Tonleiter aus alter Vergangenheit ist die heutige A-Moll-Tonleiter. Sie stammt ab von

der altkirchlichen äolischen Tonart. Doch ist unser jetziges Moll-Geschlecht (A-Moll nach jedem Ton transponirt) und die äolische Tonart nicht genau dieselbe Sache mit verschiedenem Namen. Denn während die äolische Tonleiter :

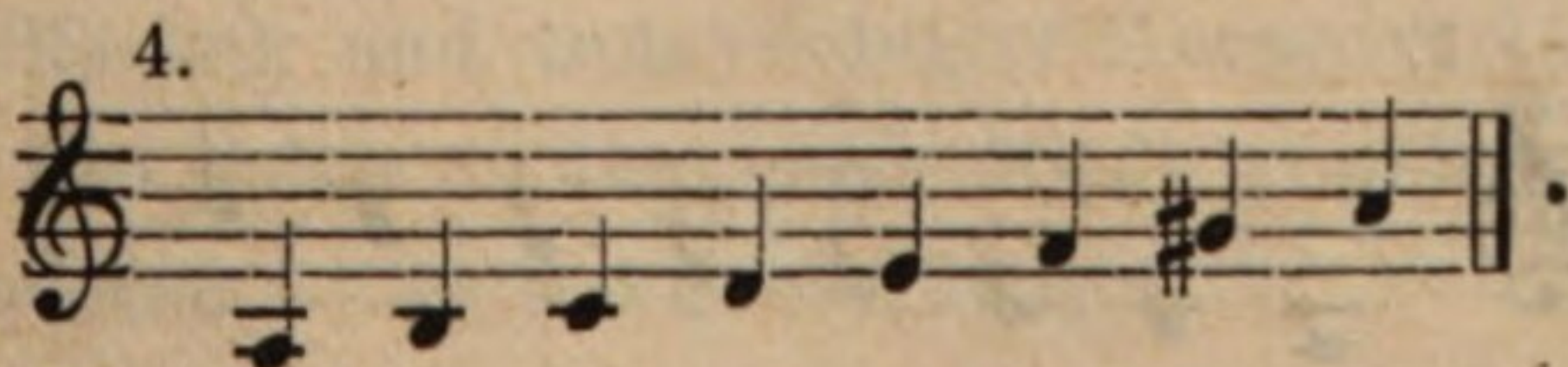


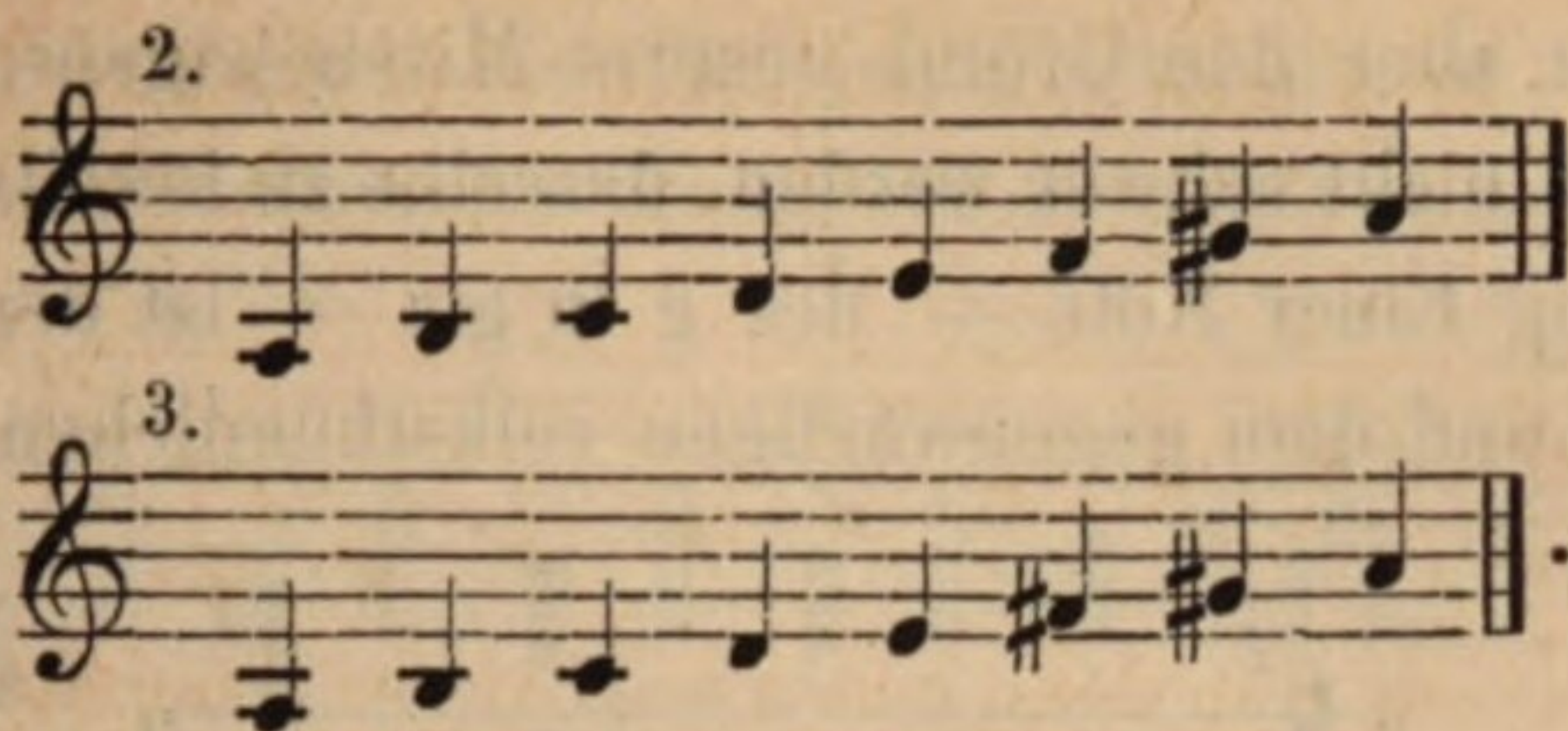
als solche eine unabänderliche, feste Gestalt bewahrte, nahm die A-Moll-Leiter im Laufe der Zeit bald diese, bald jene vorwiegende Gestalt an — und zwar in ihrem obern Theile.

Die Sache verhält sich so : Anfangs — noch bis weit in das 15. Jahrhundert nach Christi Geburt — war das Verhältniss eines ganzen Tones der Septime zur Octave (also wie in der äolischen, dorischen, phrygischen und mixolydischen Tonleiter) nicht nur nichts Anstössiges und Unbefriedigendes, sondern am beliebtesten. Ebendaher behielt denn auch lange Zeit unser heutiges A-Moll diese Gestalt :



Es folgte indess eine Zeit, wo das Volk nach und nach eine immer weiter um sich greifende Vorliebe bekundete für unser Dur (oder Jonisch). Dadurch gewöhnte sich aber der Geschmack so ganz und fast ausschliesslich an das Verhältniss eines halben Tones der Septime zur Octave — wie das ja eben in unserm Dur der Fall ist —, dass die Volksmusiker sich genöthigt und veranlasst sahen, jenes nun so beliebte Verhältniss zwischen Septime und Octave auch bei der Moll-Tonleiter einzuführen. Da hatten sie denn folgende Tonleiter :





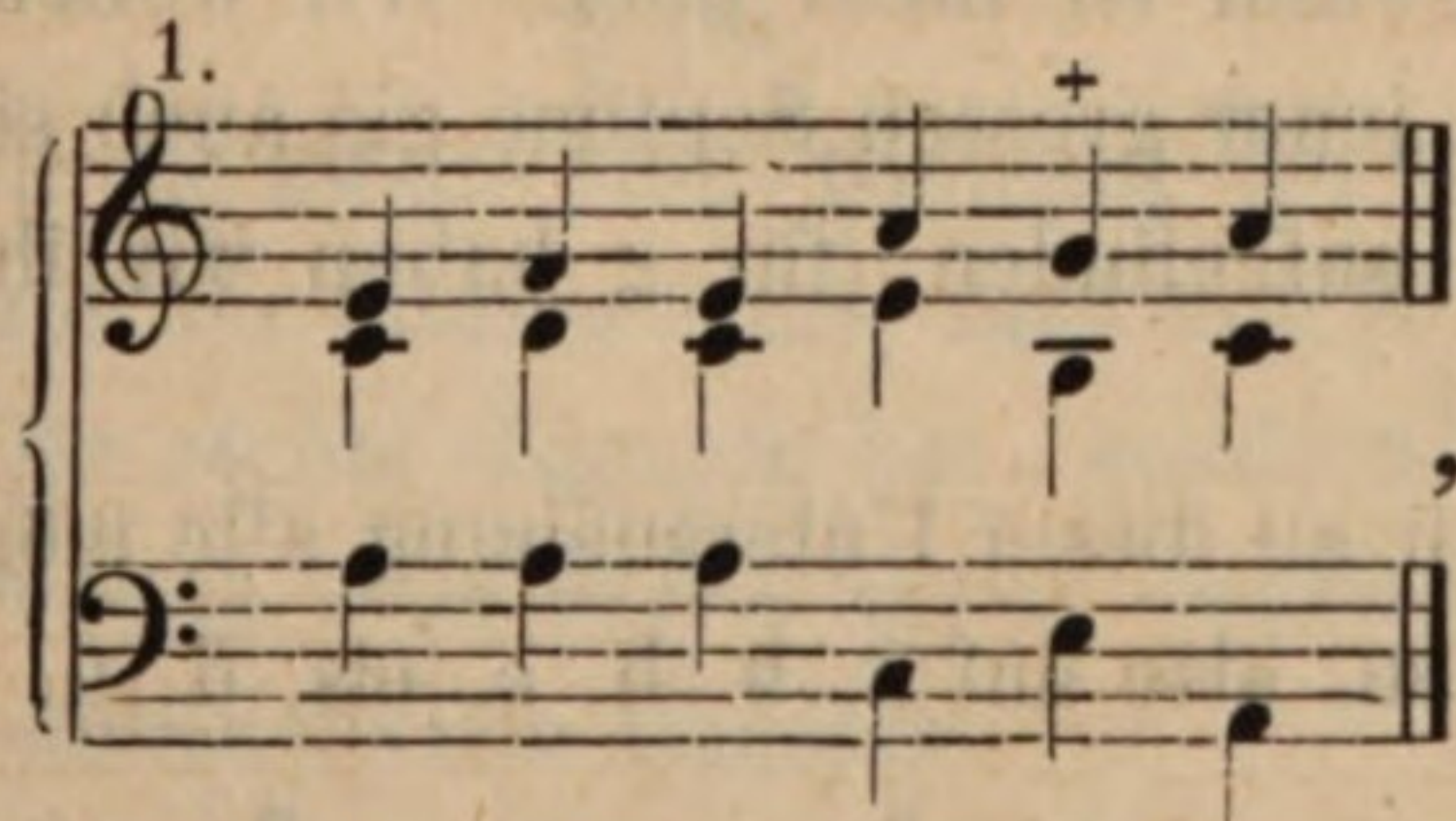
Der Schüler mag nun alle drei Gestaltungen nach allen Tönen transponiren.

Für unsere demnächst folgenden harmonischen Sätze in Moll wollen wir indess — um nicht zu Mancherlei auf einmal bewältigen zu müssen — auf den Gebrauch jener dritten Leiter ganz verzichten.

Für harmonische Sätze ist nunmehr namentlich die zweite Form die meist gebräuchliche, wobei man die zweckmässige Anwendung der ältesten Form nicht ausschliesst. So wollen wir es denn vorläufig auch machen.

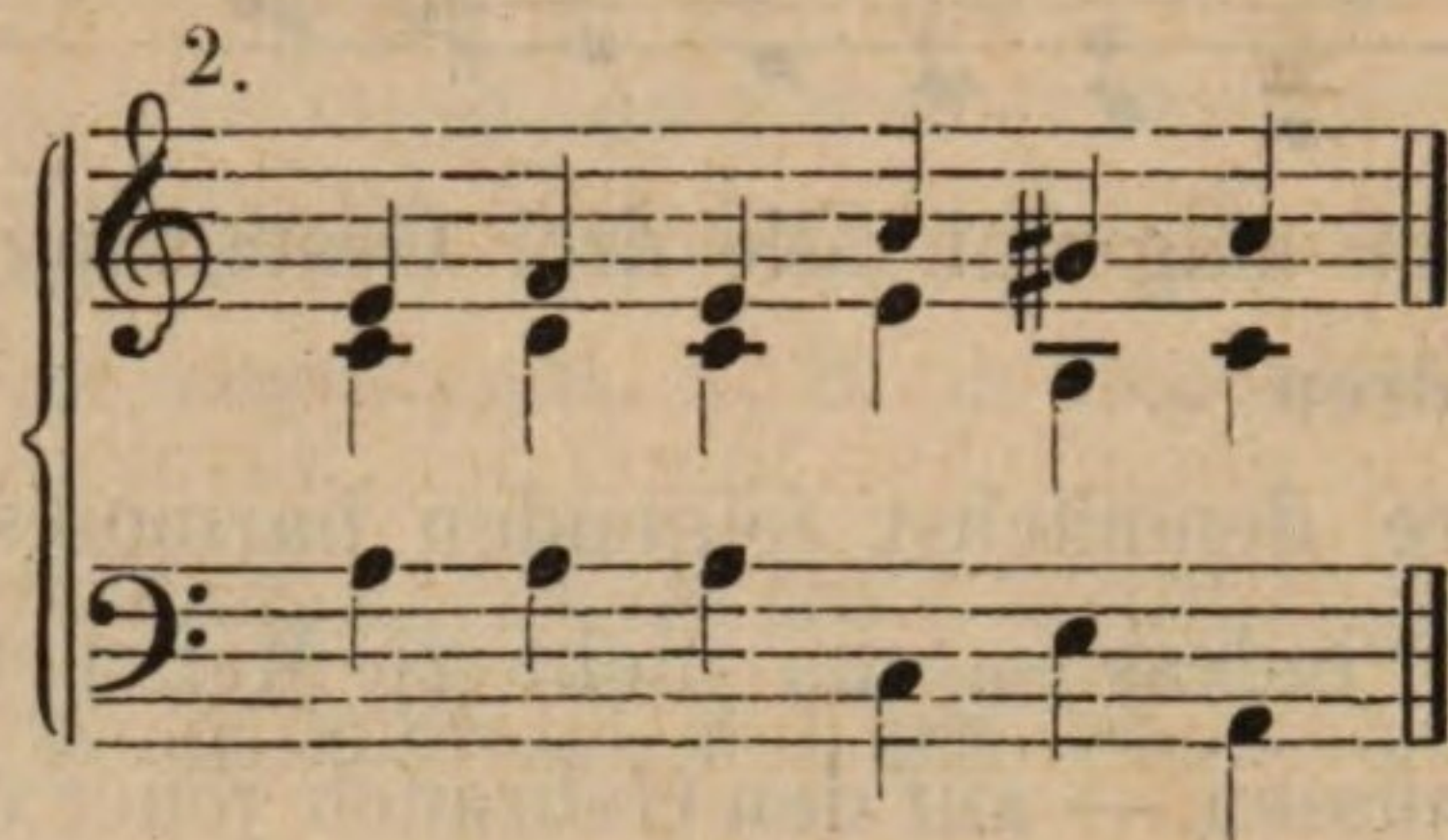
§ 97.

Nehmen wir nun unser zweites Beispiel aus § 94 wieder auf und transponiren dasselbe nach A-Moll:



so erkennen wir nun, dass namentlich die Melodie der Oberstimme sich in der ältesten Gestalt der A-Moll-Leiter bewegt und zwar in einer Weise, wie sie dem heutigen Geschmacke wenig zusagt. Wir wissen nun, woher uns der Satz, trotz richtiger Stimmführung und trotz richtiger Accordverbindung, am Schlusse — von jedem an die neuere Musik gewöhnten Ohr darf man das erwarten — so wenig befriedigt

Da wir aber den Grund unseres Missbehagens kennen, so kann es uns nicht schwer werden, dasselbe zu beseitigen. Durch Verwandlung Einer Note — des g in gis — ist der ganze Satz modernisirt und dem gegenwärtigen volksthümlichen Geschmack angemessen:



Mit alle dem wollen wir indess dem ersten Satze keineswegs die Berechtigung absprechen.

§ 98.

Nun wird man sagen: Wie kommt aber jener Dur-Accord in einen Moll-Satz? In unsern Dur-Sätzen gebrauchten wir nur Dur-Dreiklänge, demnach, sollte man meinen, müssten unsere Moll-Sätze auch nur Moll-Dreiklänge enthalten.

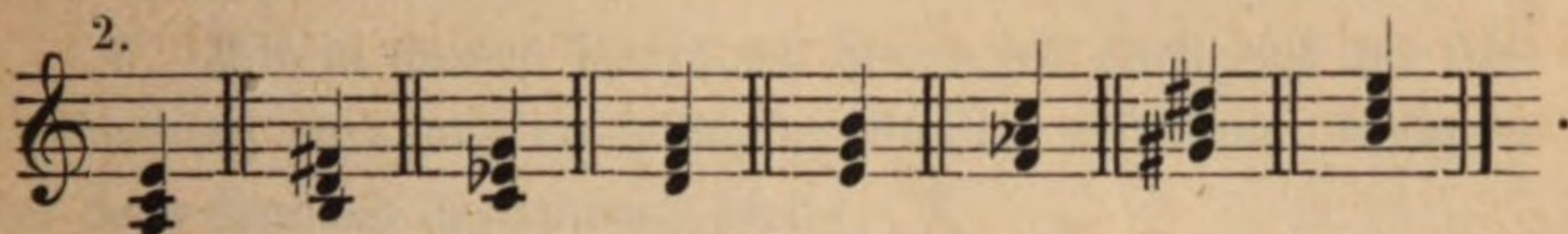
Dieser Einwand ist nicht übel. Wir wollen sehen, ob es möglich ist, zu jener grossen Septime gis auch einen passenden Moll-Dreiklang aufzufinden (für g haben wir ihn ja gefunden und angewandt).

Wollten wir zu dieser Untersuchung alle möglichen kleinen Dreiklänge bilden, also auf a, b, h, c, cis, d, u. s. w.

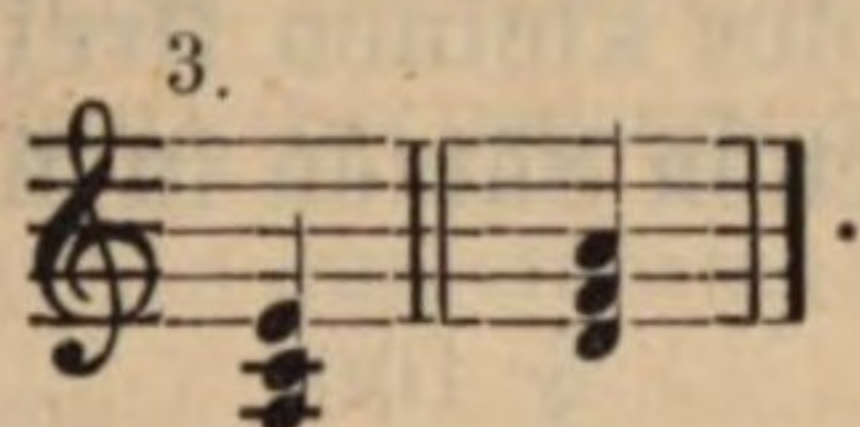


so würden wir zwar auch die Antwort auf unsere Frage finden. Weit schneller kommen wir bei einiger Ueberlegung zum Ziele auf folgendem Wege. Wir errichten nur auf jedem Ton unserer Tonleiter einen kleinen Dreiklang — denn jeder andere Ton bringt uns schon einen leiterfremden Dreiklang —, so finden

wir mit Nothwendigkeit alle für jetzt brauchbaren, d. i. alle leitereigenen kleinen Dreiklänge in der zweiten A-Moll-Tonleiter:



Demnach gibt es in der That für unsere neuere Moll-Tonleiter nur zwei leitereigene kleine Dreiklänge (auf der 1. und 4. Stufe):



Bei allen übrigen steht uns allemal ein leiterfremder Ton im Wege und so namentlich bei dem Dreiklang auf gis das leiterfremde dis.

Wollten wir uns aber hier auf jene zwei Accorde beschränken, so würden wir uns in dem Gebrauch der Tonbilder in Moll überall gehemmt sehen: gis und h könnten in keiner Stimme zur Anwendung kommen.

§ 99.

Somit ist für die zweite Moll-Tonleiter der Gebrauch eines Dur-Accordes (auf der fünften Stufe) fast eine Nothwendigkeit. Und da unser Ohr nichts dagegen hat, sondern im Gegentheil bei seiner Anwendung volle Befriedigung empfindet; so dürfen wir ihn ja wohl unbedenklich zulassen.

Die Anwendung des grossen Dreiklangs neben und zwischen kleinen Dreiklängen und ihr friedliches Einhergehen mit einander wird uns noch reiche harmonische Früchte tragen.

Zwölftes Kapitel.

Die Verwendung des kleinen Dreiklangs zu harmonischen Sätzen in Moll.

§ 100.

Bevor wir nun den kleinen Dreiklang zu harmonischen Sätzen verwenden, ist noch Folgendes hervorzuheben:

1. Der Schüler wird die gegebenen Belehrungen, Bemerkungen und Fingerzeige über das Wesen und die Composition der Dur-Sätze, auch seine, bei den Uebungen gemachten Erfahrungen selbst zu übertragen und anzuwenden wissen auf die Moll-Sätze. Alles mit Verstand und selbsteigener Ueberlegung.

2. Alles, was im neunten Kapitel von der Umkehrung des grossen Dreiklangs gesagt ist, gilt selbstredend auch vom kleinen Dreiklang.

3. Bei unsern Dur-Sätzen standen uns nur drei Dreiklänge zu Gebote, hier verfügen wir bei unsern Moll-Sätzen über vier Dreiklänge. Es sind die drei Moll-Accorde auf der ersten, vierten und fünften Stufe und der Dur-Accord auf der fünften Stufe. Also der Accord auf der Quinte erscheint hier bald als grosser, bald als kleiner Dreiklang.

4. Bei dem vorletzten Accord wollen wir bei unsern Moll-sätzen indessen keinen Gebrauch von dem kleinen Dreiklang auf der Quinte machen. Da wollen wir allemal den grossen setzen und zwar, wie in unsern Dursätzen, in der Grundgestalt, also ohne Umkehrung.

5. Die Dur-Sätze schliessen nur in Dur, unsere Moll-Sätze dürfen auch wohl — wie es die Alten gewöhnlich thaten — in Dur schliessen.

6. Wie in unsern Dursätzen lassen wir auch hier zur Abwechslung ein- und zweistimmige Stellen auftreten, wodurch der Satz dennoch dreistimmig bleibt.

7. In solchen ein- und zweistimmigen Stellen bleibt es uns unbenommen, auch chromatische Tonfolgen und leiterfremde Töne zu gebrauchen, wie sie uns aus frühern Uebungen bekannt sind. Wir hätten das auch bei unsern Dursätzen schon thun können. Dort kommt in den aufgeführten Beispielen nur einmal ein leiterfremder Ton vor.

8. Unsere Mollsätze wollen wir in den nachfolgenden Beispielen im sogenannten Quartenzirkel aneinanderreihen. Zur Abwechslung, die Dursätze folgen dort ja im Quintenzirkel. Warum lässt man aber solche Beispiele am besten in einem dieser Zirkel sich bewegen?

§ 101.

Beispiele von dreistimmigen Moll-Sätzen nach den aufgestellten Bedingungen :

1. A-Moll. 2. D.

3. G.

4. C.

5. F.

6. B.

7. Es.

8. Gis.

9. Cis.

Beispiele einen halben Ton höher, oder tiefer zu spielen, z. B. No. 1 aus As, No. 2 aus Des, No. 3 aus Ges, No. 4 aus Cis, No. 5 aus Fis, No. 6 aus H, No. 7 aus E, No. 8 aus G, No. 9 aus C, No. 10 aus F u. s. w. Dieselbe Uebung kann man hier nachträglich auch noch mit den früher aufgestellten Dur-Sätzen machen.

Dreizehntes Kapitel.

Der verminderte Dreiklang und die Verwendung des kleinen und verminderten Dreiklangs in Dursätzen.

§ 103.

Bisher gebrauchten wir in unsern Dursätzen nur Dur-Dreiklänge. Wir haben uns dadurch vielleicht verleiten lassen, anzunehmen, dass nur sie allein in einem Dursatze vorkommen dürfen und dass also irgend ein kleiner Dreiklang zwischen grossen störend wirken und daher ungehörig und unerlaubt sein werde.

Dagegen waren wir in unsern Mollsätzen gezwungen, neben dem kleinen auch den grossen Dreiklang anzuwenden. Wenigstens dann, wenn wir uns nicht ausschliesslich in unsern Tonbildern auf die älteste (1.) Molltonleiter beschränken wollten.

Und wir sahen, dass sich dort der kleine und grosse Dreiklang überraschend gut mit einander vertrugen. Auf den kleinen folgte nicht selten der grosse, auf diesen wieder jener. Ja, wir fanden diese Abwechselung in der Aufeinanderfolge von kleinen und grossen Dreiklängen in Mollsätzen im Allgemeinen geradezu schöner, als eine stete Folge von lauter Molldreiklängen.

§ 104.

Was kann uns abhalten, umgekehrt auch in unseren Dursätzen den kleinen Dreiklang einzuführen und zu versuchen, ob derselbe ebenso zwischen grossen Dreiklängen geduldet wird, als der grosse zwischen kleinen.

Der, in den Mollsätzen auftretende Duraccord ist leitereigen, d. i. jeder seiner drei Töne ist aus der Molltonleiter genommen.

Demnach wird auch der Mollaccord, den wir für unsere Dursätze suchen, leitereigen sein müssen, wenn sich das auf unserm jetzigen Standpunkte nicht schon von selbst verstände. Wie könnte es uns z. B. für jetzt einfallen, in einem C-Dur-Satz einen Mollaccord mit dem Tone Cis, oder Dis, oder Es u. s. w. für brauchbar zu halten.

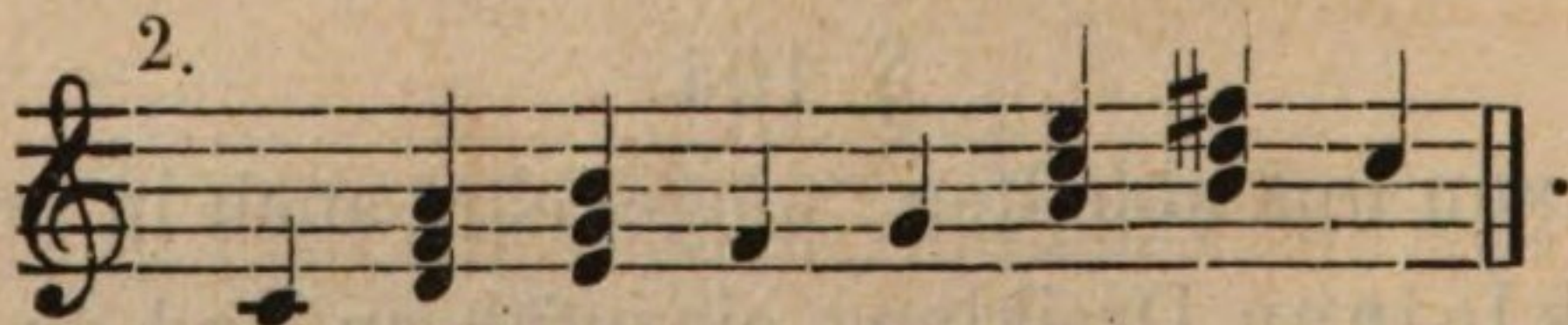
§ 105.

Suchen wir nun diesen leitereigenen Moll-Dreiklang innerhalb der Durtonleiter; so erinnern wir uns, dass auf drei Stufen der Leiter ein Dur-Dreiklang seinen Sitz hat und dass also auf diesen drei Stufen ein leitereigener Moll-Dreiklang nicht mehr zu suchen ist:



Es bleiben also noch vier Töne der Leiter übrig, auf welchen ein leitereigener Moll-Dreiklang möglich ist. Denn wollten wir irgend einen andern Ton als Grundton annehmen, so könnte der gesuchte Accord schon desshalb kein leitereigener sein.

Machen wir denn einen Versuch mit jenen vier Tönen und errichten auf jeden einen kleinen Dreiklang. Derjenige, welcher dabei leitereigen (d. i. bestehend aus lauter Tönen der Leiter) erscheint, ist der gesuchte und wird, wie wir geschlossen haben, auch im Dursatze brauchbar sein:



Zu unserm Erstaunen finden wir mehr, als wir suchten. Statt einen finden wir drei, vielleicht auch für Dursätze

brauchbare — weil leitereigene — kleine Dreiklänge und zwar auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Leiter.

§ 106.

Nun könnten wir das Gefundene gleich zu verwerthen suchen. Lassen sich nämlich alle drei aufgefundenen kleinen Dreiklänge in Dursätzen verwenden; so stehen uns für solche Sätze sechs leitereigene Dreiklänge zu Gebote: drei grosse und drei kleine.

§ 107.

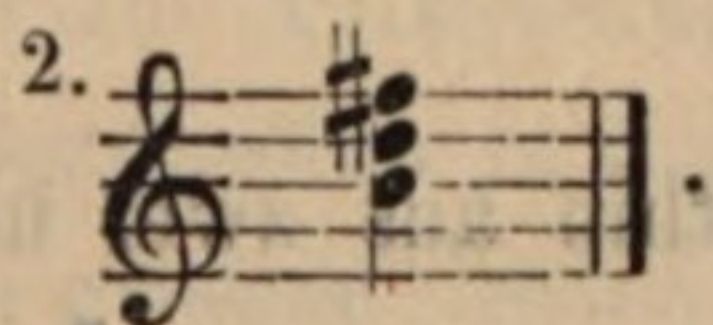
Aber wir können hier die Beantwortung einer Frage nicht wohl zurückdrängen, die an dieser Stelle Jedem auf den Lippen schwebt.

Wie, jeder Ton der Leiter hat seinen leitereigenen Dreiklang — gross, oder klein —, nur der siebente Ton (h) nicht? Er allein geht leer aus?

Ja, wirklich. Mach' ich den Dreiklang auf h gross:

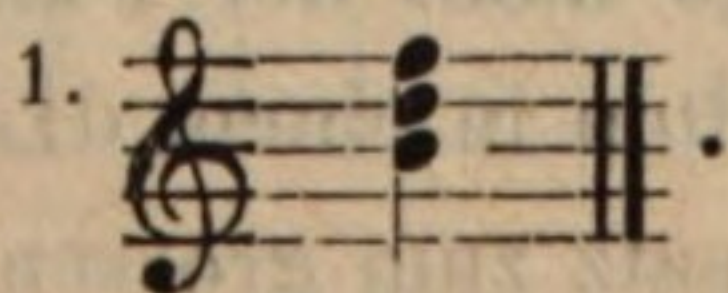


so gibt's sogar zwei leiterfremde Töne. Versuchen wir es mit einem kleinen, so bleibt uns das fis der Stein des Anstosses:



§ 108.

Vielleicht helfen wir dem siebenten Tone dennoch auf, wenn wir ihm, nach dem Vorgang aller andern Leitertöne, auch einen leitereigenen Terzenbau zutheilen, unbekümmert um »gross« und »klein« und was werden wird:



§ 109.

Hiermit haben wir das Dreiton-Wesen gefunden, das allen

Musikgelehrten sehr wohl bekannt und von allen Componisten in Gebrauch genommen ist. Dagegen streitet man noch bis heute über seine eigentliche Herkunft, über seine wahre Natur und daher auch um die Wahl eines bezeichnenden Namens. Um mit dem letztern zu beginnen, so stellen wir uns auf die Seite Derjenigen, welche jenen Zusammenklang

den verminderten Dreiklang
nennen.

Die Streitpunkte zu begreifen und gegen einander abzuwägen, dazu wird sich später eine passendere Stelle für den Schüler finden.

Hier kommt es zunächst für ihn darauf an, seine Gestaltung, seinen Ausdruck, sein Verhältniss zum grossen und kleinen Dreiklang zu untersuchen und festzustellen. Das Wichtigste bleibt alsdann seine zweckmässige und künstlerische Verwendung.

Folgende Punkte mögen die Auffassung seines Wesens erleichtern:

1. Der verminderte Dreiklang besteht aus kleiner Terz und kleiner Quinte. Von dieser doppelten Verkleinerung hat er eben seinen Namen — mit nicht ganz zutreffender Berücksichtigung der mit »vermindert« bezeichneten Intervalle, welche doppelt verkleinert sind.

2. Er besteht mithin aus zwei über einander liegenden kleinen Terzen.

3. Der grosse und der kleine Dreiklang heissen *consonirende* Dreiklänge, weil die Intervalle derselben nicht nur gegen den Grundton, sondern auch unter sich in einem *consonirenden* Verhältnisse stehen. Das ist, wie wir sehen, bei dem verminderten Dreiklange nicht der Fall, denn dessen (kleine) Quinte steht zum Grundton in einem *dissonirenden* Verhältniss. Er ist, im Gegensatz zum grossen und kleinen Dreiklang, ein *dissonirender* Dreiklang.

4. Die kleine Quinte ist es, welche dem verminderten Dreiklang den Ausdruck des Unbestimmten, des Schwankens gibt,

was aber am rechten Orte dem Gegenstande der Darstellung allein recht entsprechen kann.

5. Man hat ihn auch den unbestimmten Dreiklang genannt, weil er zuweilen in derselben Gestalt einen andern, als den hier dargelegten Ursprung hat, wie wir das später sehen werden.

6. Er hat ganz so, wie der grosse und kleine Dreiklang seine zwei Umkehrungen.

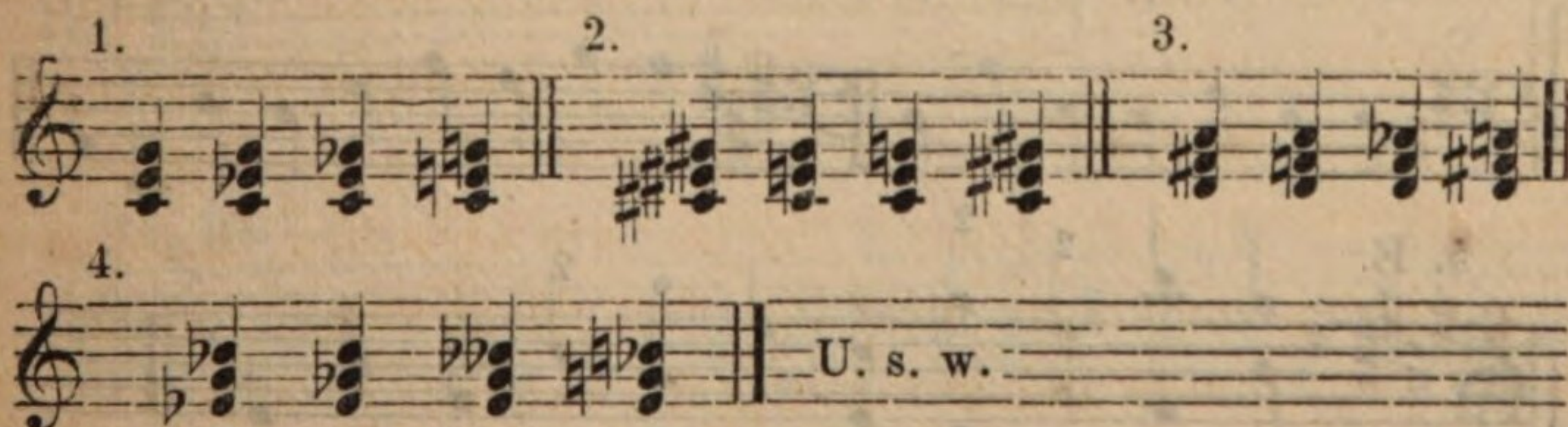
7. Nach einigen Versuchen gewinnt man bald die Ueberzeugung, dass er sich in der Aufeinanderfolge der Accorde sowohl mit dem grossen, als kleinen Dreiklang ganz wohl verträgt.

8. Wir wollen daher in den hier folgenden harmonischen Dursätzen neben dem grossen nicht nur den kleinen, sondern auch den verminderten Dreiklang anwenden.

9. Somit stehen uns nun zu unsern Dursätzen zu Gebote:

- a) drei grosse Dreiklänge — auf der 1., 4. und 5. Stufe —,
- b) drei kleine Dreiklänge — auf der 2., 3. und 6. Stufe — und
- c) ein verminderter Dreiklang — auf der 7. Stufe —.

10. Bevor wir aber zur Aufstellung der betreffenden Beispiele übergehen, mag der Schüler in folgender Weise auf jedem Ton nach einander einen grossen, einen kleinen, einen verminderten und wieder einen grossen Dreiklang errichten:



§ 110.

Nun zur Anwendung des Neuen! Unsere Dur-Sätze sollen nun auch den kleinen und den verminderten Dreiklang verwenden.

Der Schüler wird sich die folgenden Beispiele zum vollen Verständniss bringen, an ihnen auch die in § 102 angegebene Uebung vornehmen und ähnliche Sätze am Klavier extemporiren, wie auch solche niederschreiben.

Zur Erleichterung des Studiums sind in folgenden Sätzen die kleinen Dreiklänge mit der Ziffer 2, die verminderten mit der Ziffer 3 bezeichnet:

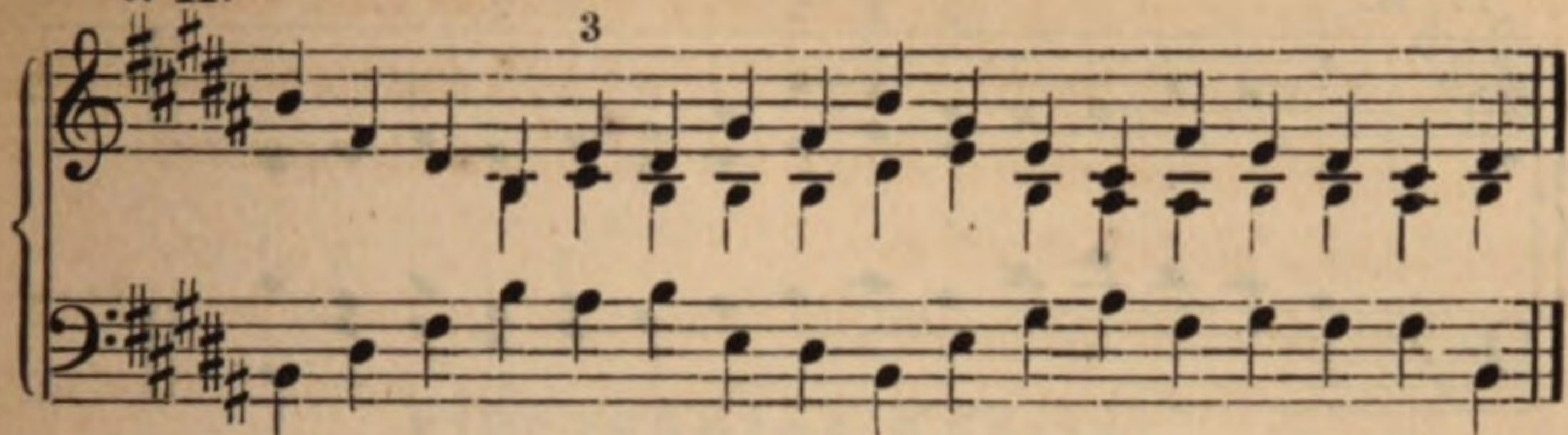
1. C-dur.

2. G. 3. D.

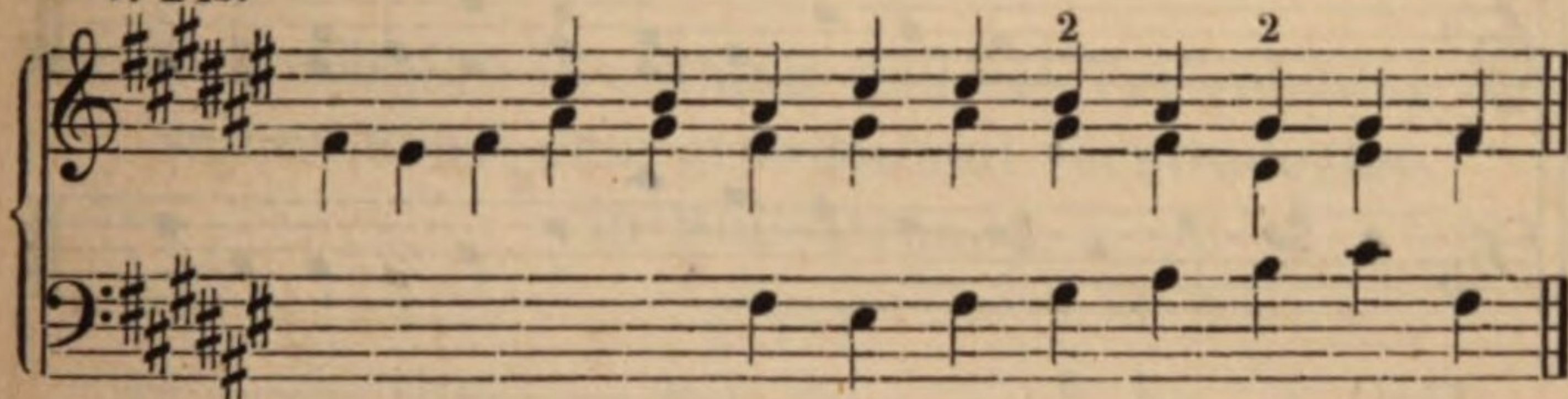
4. A.

5. E.

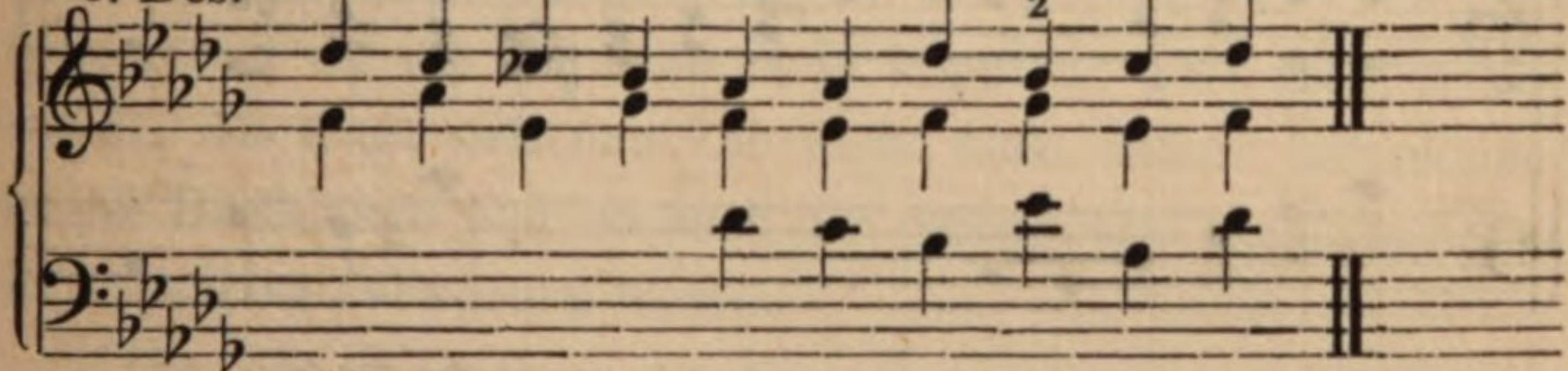
6. H.



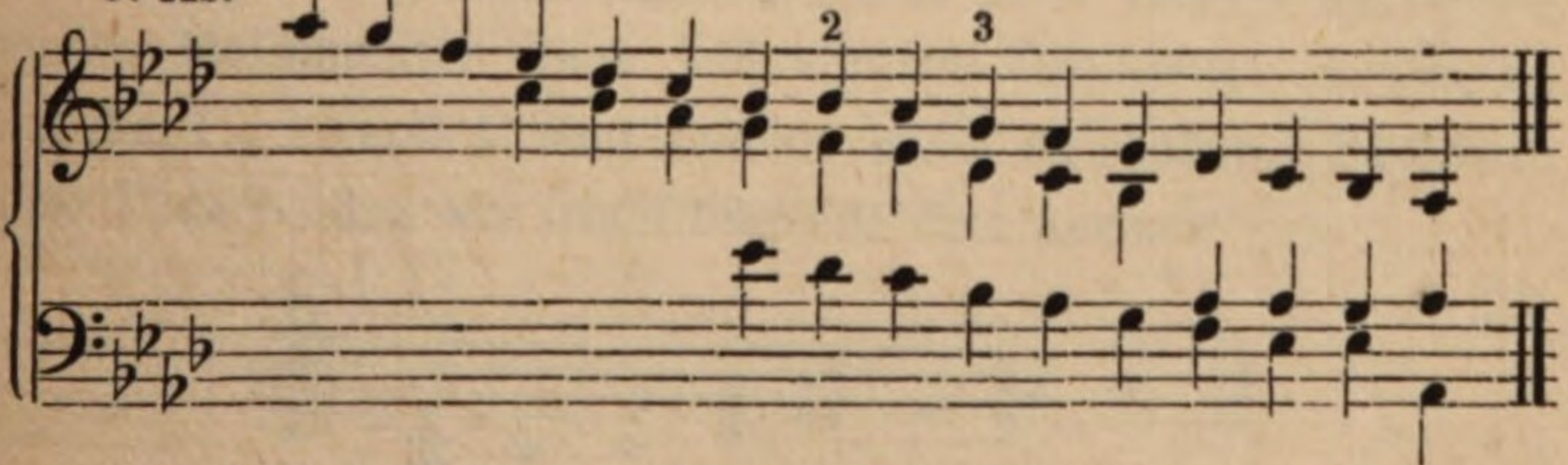
7. Fis.



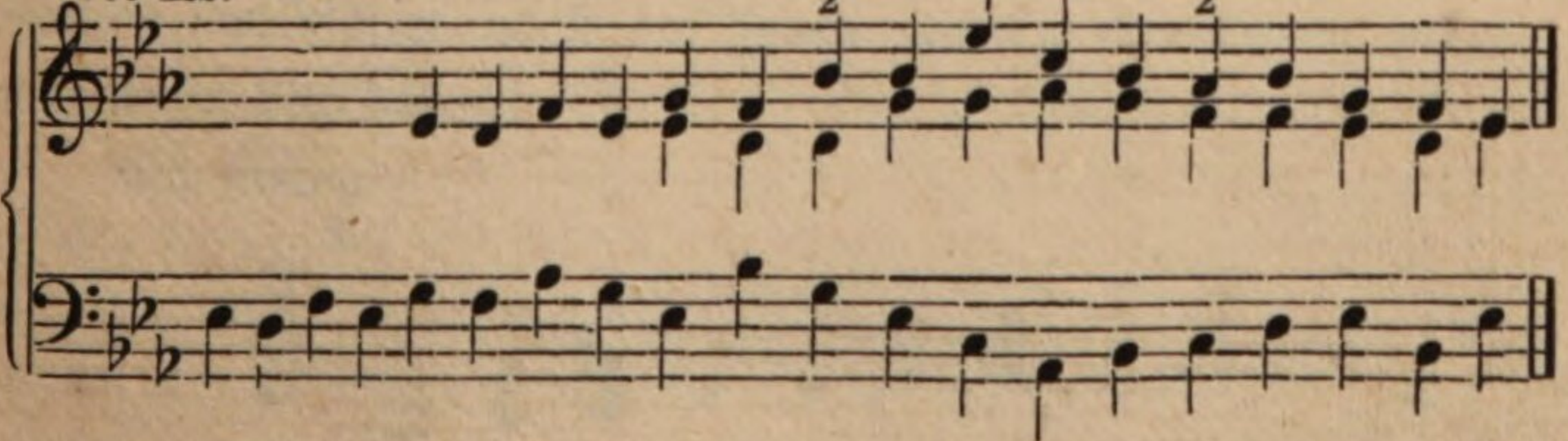
8. Des.



9. As.



10. Es.



11. B.

2 3 2 2 2

12. F.

2 2

13. C.

2 2 3

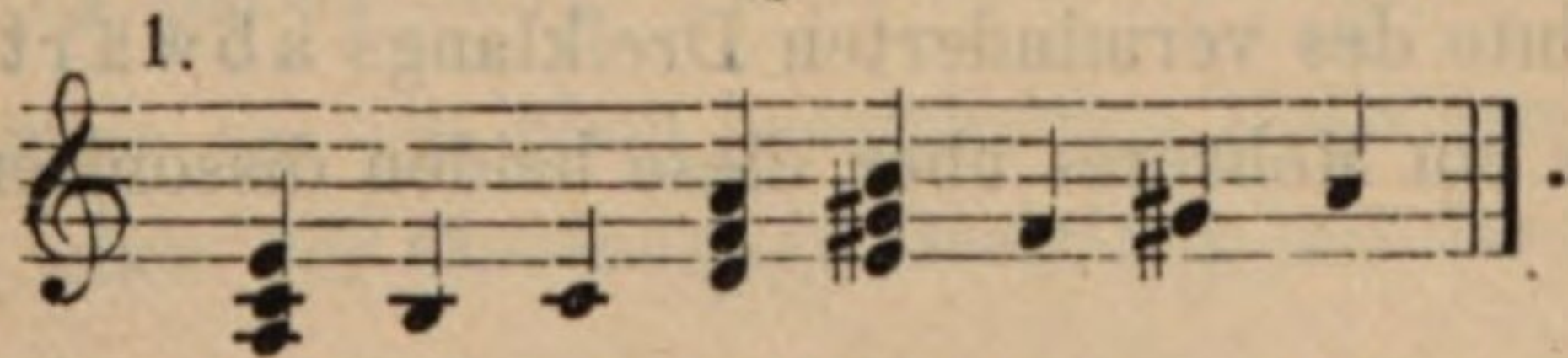
Vierzehntes Kapitel.

Der übermässige Dreiklang und die Verwendung desselben nebst dem grossen und verminderten in Mollsätzen.

§ 111.

In unsern bisherigen Moll-Sätzen haben wir neben kleinen Dreiklängen nur einen grossen (auf der 5. Stufe) und den verminderten, da wir ihn noch nicht kannten, gar nicht angewandt. Es fragt sich nun, ob nicht noch andere leitereigene grosse Dreiklänge und ob auch der verminderte Dreiklang sich in Mollsätzen verwenden lassen.

Um dies zu erfahren, suchen wir zunächst, auf dem früher schon eingeschlagenen Wege, zu jedem Tone unserer angenommenen Molltonleiter einen leitereigenen Dreiklang. Dabei ist auf der 1., 4. und 5. Stufe nichts mehr zu suchen. Für diese drei Töne fanden wir schon folgende drei Accorde:



Demnach bleibt uns noch übrig, zuzusehen, welche leitereigenen Dreiklänge noch auf jenen andern vier Tönen ruhen, oder ihren Sitz haben.

Wir finden:



1. zwei verminderte Dreiklänge (auf der 2. und 7. Stufe),
2. einen grossen Dreiklang (auf der 6. Stufe) und
3. einen Zusammenklang von drei Tönen, der uns durchaus neu ist (auf der 3. Stufe).

§ 112.

Unter den Musikgelehrten ist auch über dieses Dreiton-Wesen ähnlicher Streit, wie über den verminderten Dreiklang. Wir stellen uns auch hier auf Seiten Derjenigen, welche den hier aufgefundenen Zusammenklang für einen vollgültigen Dreiklang erklären. Er heisst bei ihnen

der übermässige Dreiklang.

Derselbe besteht, wie wir sehen, aus grosser Terz und übermässiger Quinte.

Wegen solcher Quinte hat er offenbar seinen Namen.

Sein Unter-, wie sein Oberbau zeigen beide eine grosse Terz. In dieser Beziehung das gerade Gegentheil vom verminderten Dreiklang.

Seine Dissonanz, die übermässige Quinte, ist sehr scharf.

Wegen jener Dissonanz gehört er, wie der verminderte Dreiklang, zu den dissonirenden Accorden.

Er dissonirt weit stärker, als der verminderte Dreiklang.

Die Quinte dieses Dreiklangs strebt entschieden *hinauf*, wie die Quinte des verminderten Dreiklangs *abwärts* strebt.

Später ein Mehreres über diese beiden dissonirenden Dreiklänge.

§ 113.

Andere eigentliche Dreiklänge, als die bisher aufgefundenen vier Arten gibt es nicht. Aehnliche harmonische Gebilde, auf die wir später stossen werden, wollen wir aus guten Gründen unsern eigentlichen Dreiklängen nicht beordnen, welche also sind:

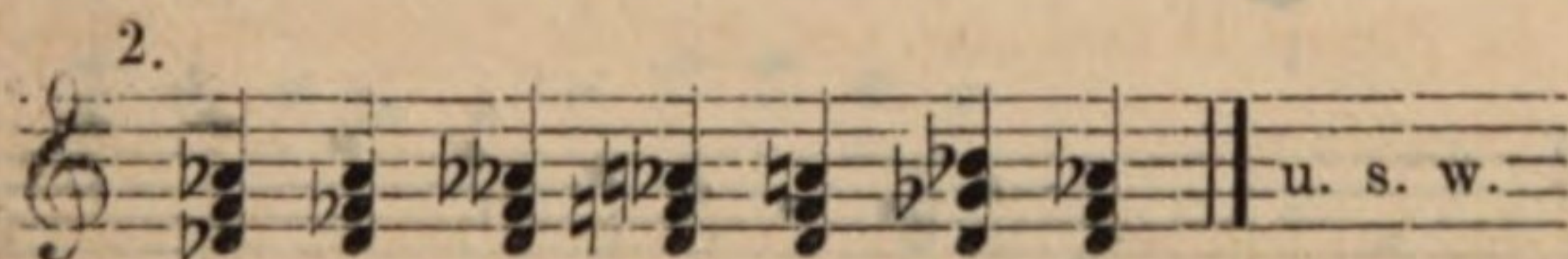
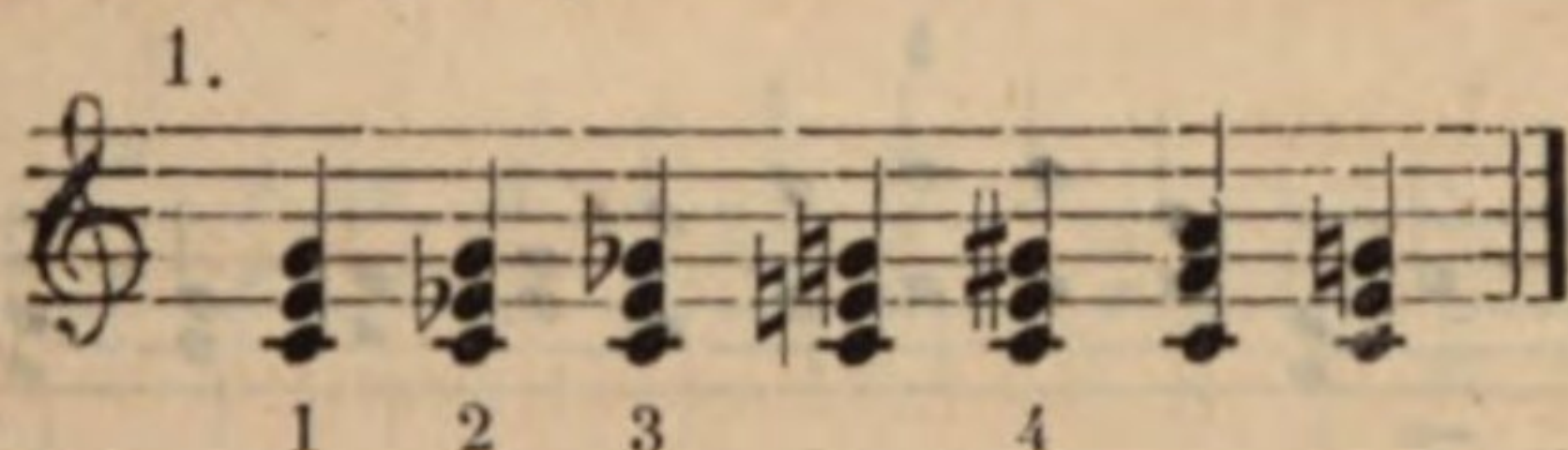
- | | | |
|--------------------|---|------------|
| 1. der grosse | } | Dreiklang. |
| 2. der kleine | | |
| 3. der verminderte | | |
| 4. der übermässige | | |

§ 114.

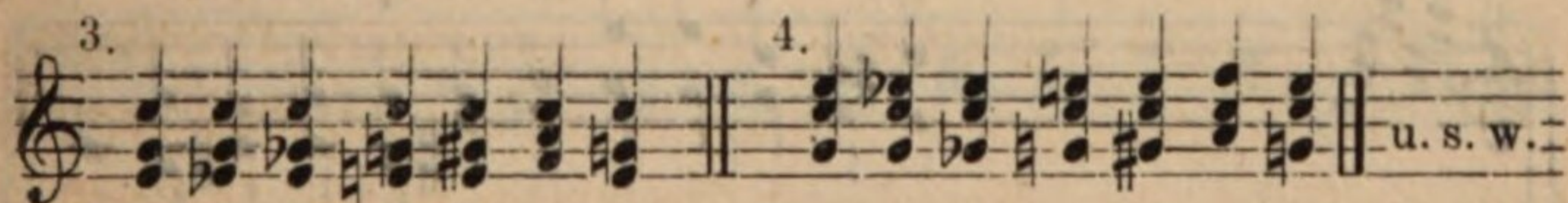
In den folgenden Mollsätzen kommen alle Dreiklänge zur Verwendung. Der Schüler möge seine eigenen Uebungen in früher schon angewandter Weise ihnen anschliessen.

Zuvor aber möge man folgende Reihe sämtlicher Dreiklänge vollenden.

Der 4., 6. und 7. Accord sind wegen des bessern Abschlusses ein- und beigefügt:



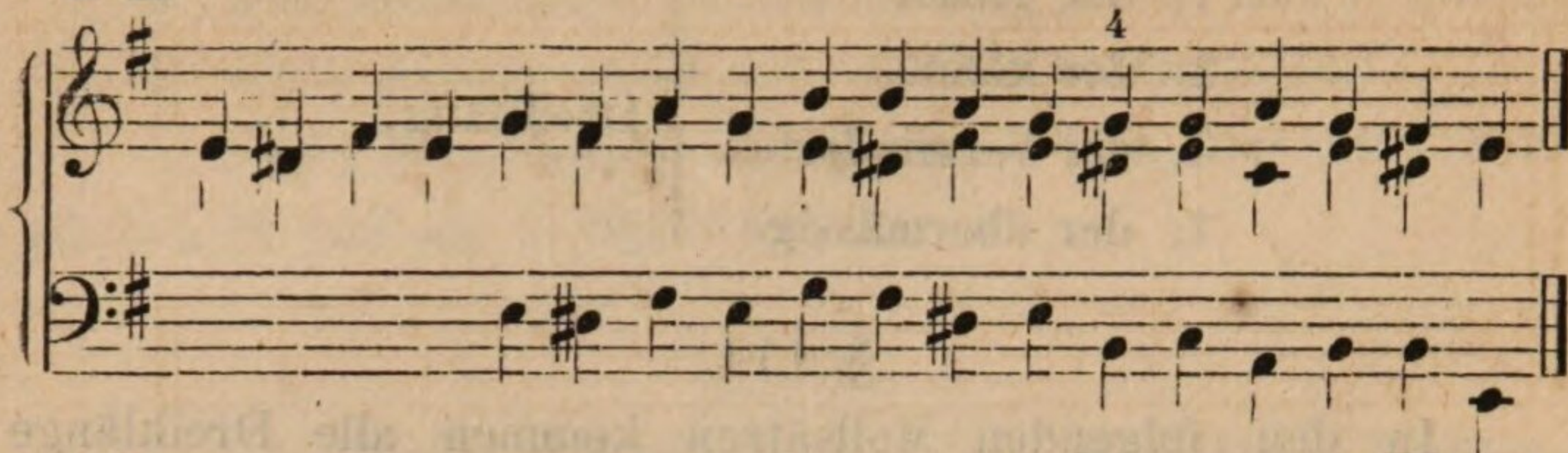
Zu empfehlen ist es, dieselbe Uebung auch an beiden Umkehrungen vorzunehmen:



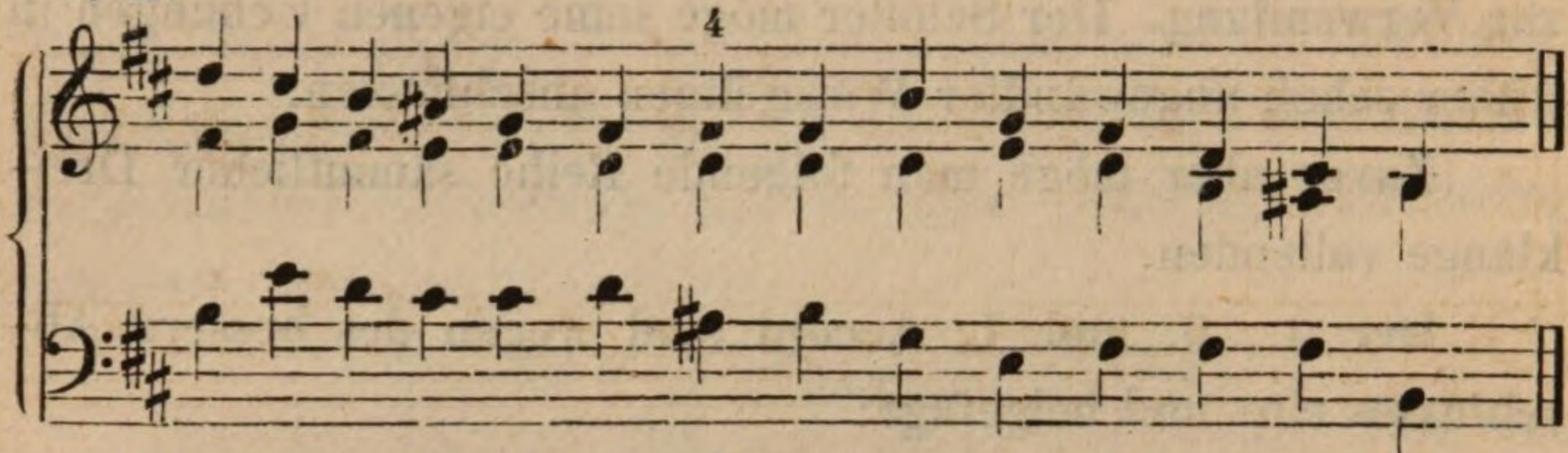
Beispiele zu den oben bezeichneten Mollsätzen, wobei zu bemerken, dass der übermässige Dreiklang mit der Ziffer 4 versehen ist:



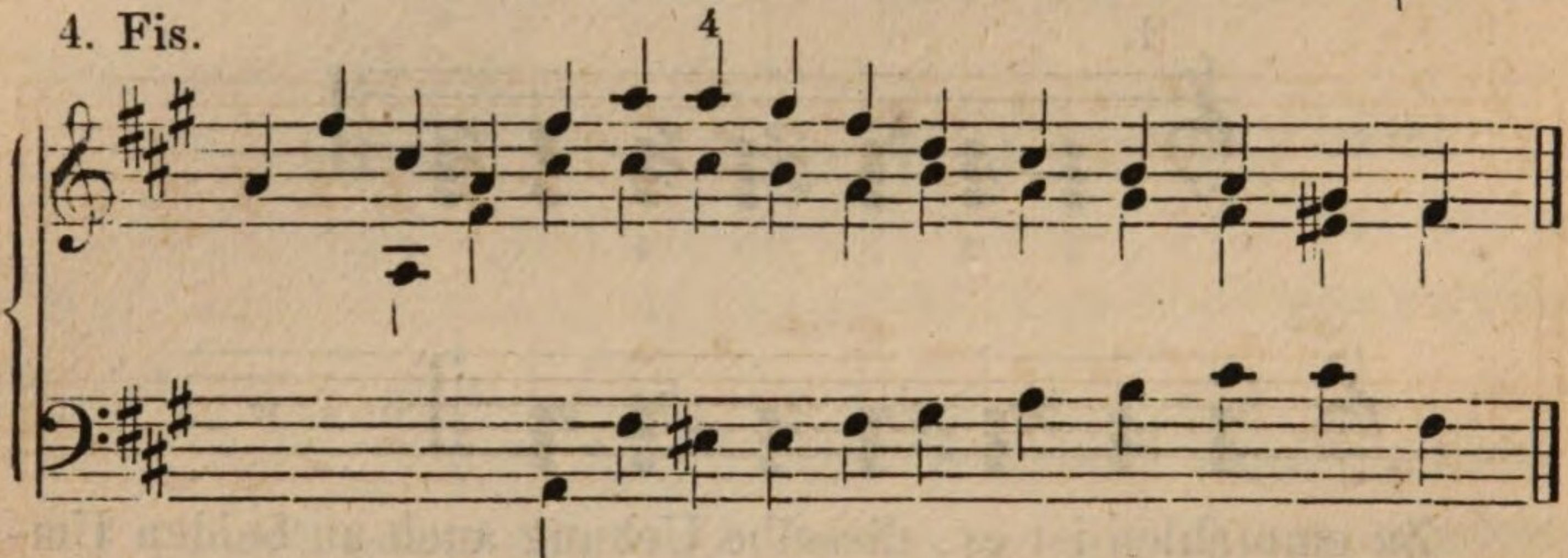
2. E.



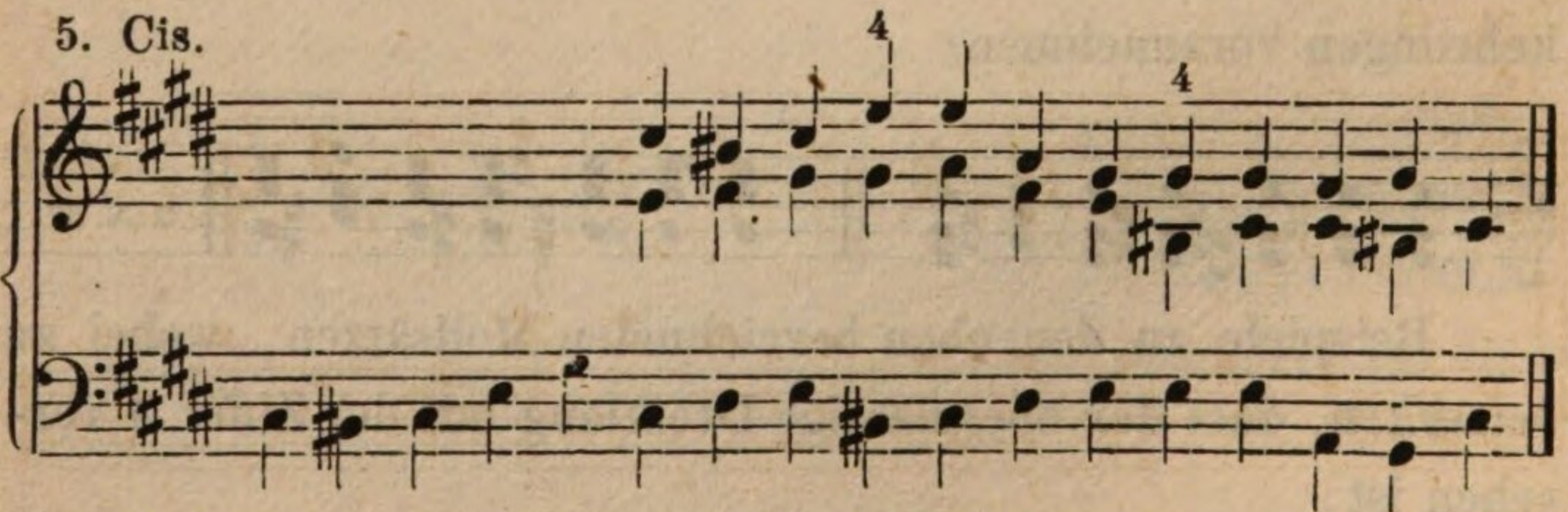
3. H.



4. Fis.



5. Cis.



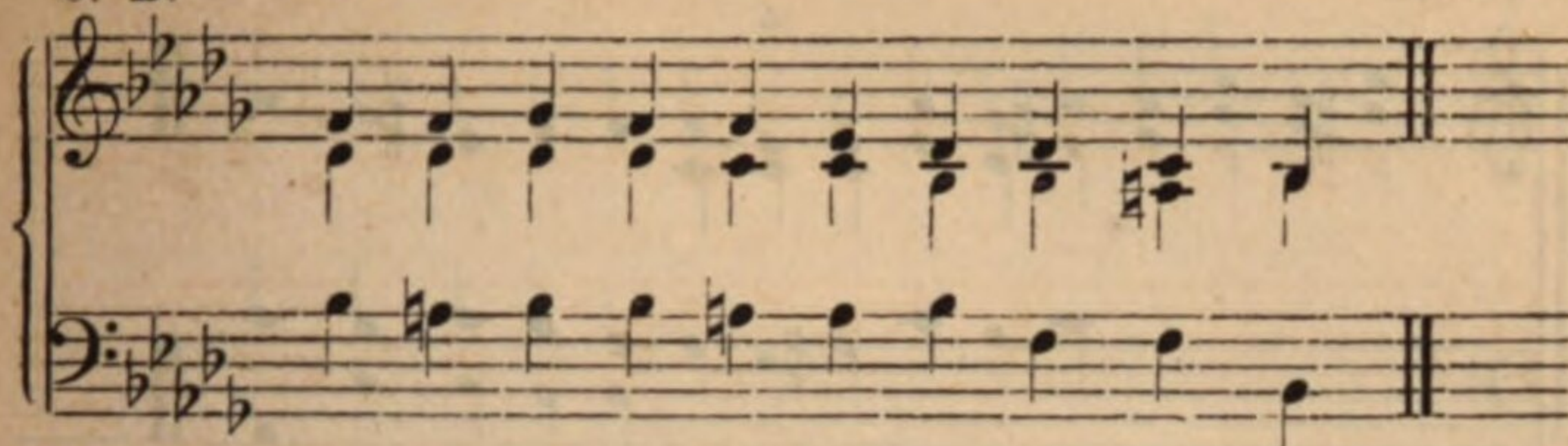
6. Gis.



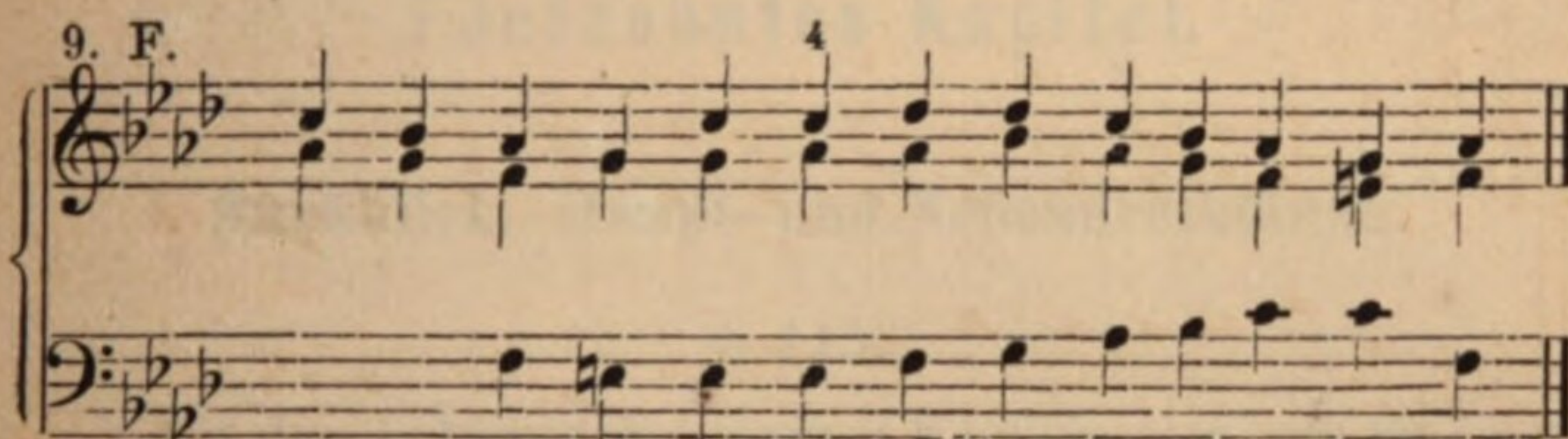
7. Dis.



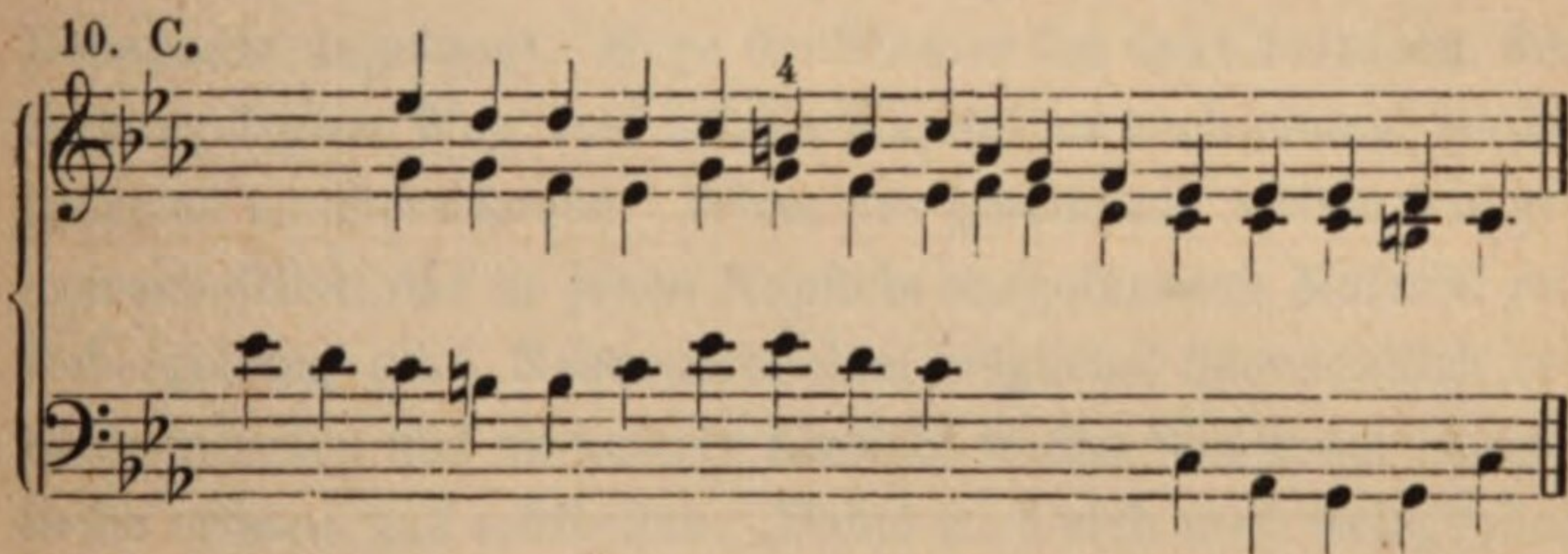
8. B.



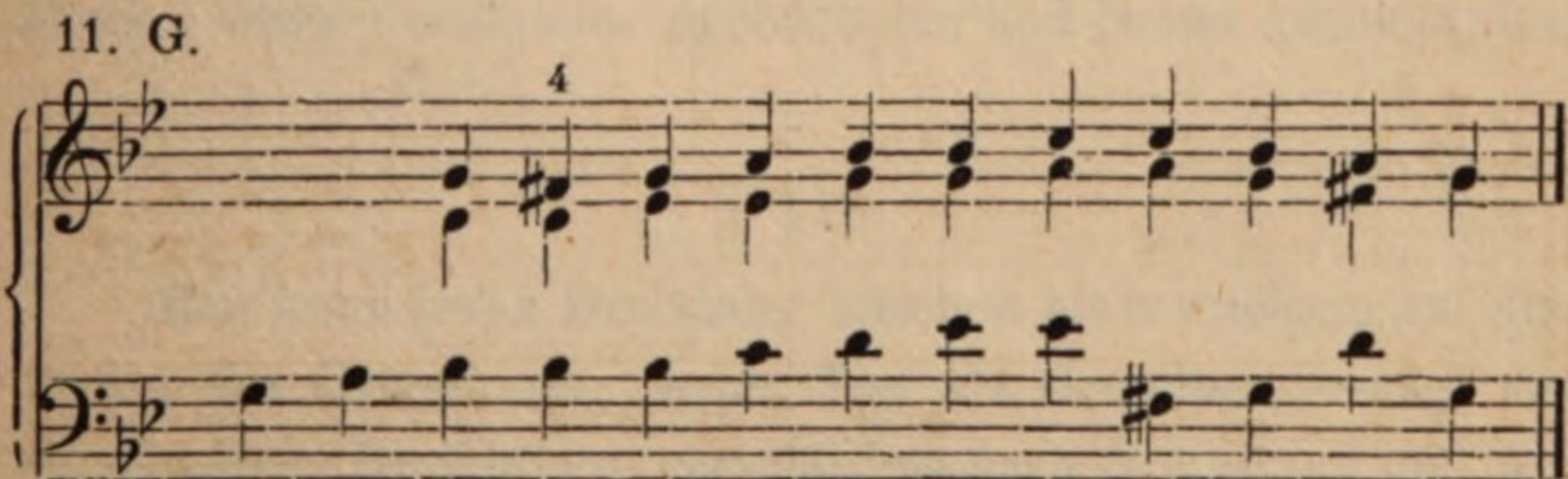
9. F.



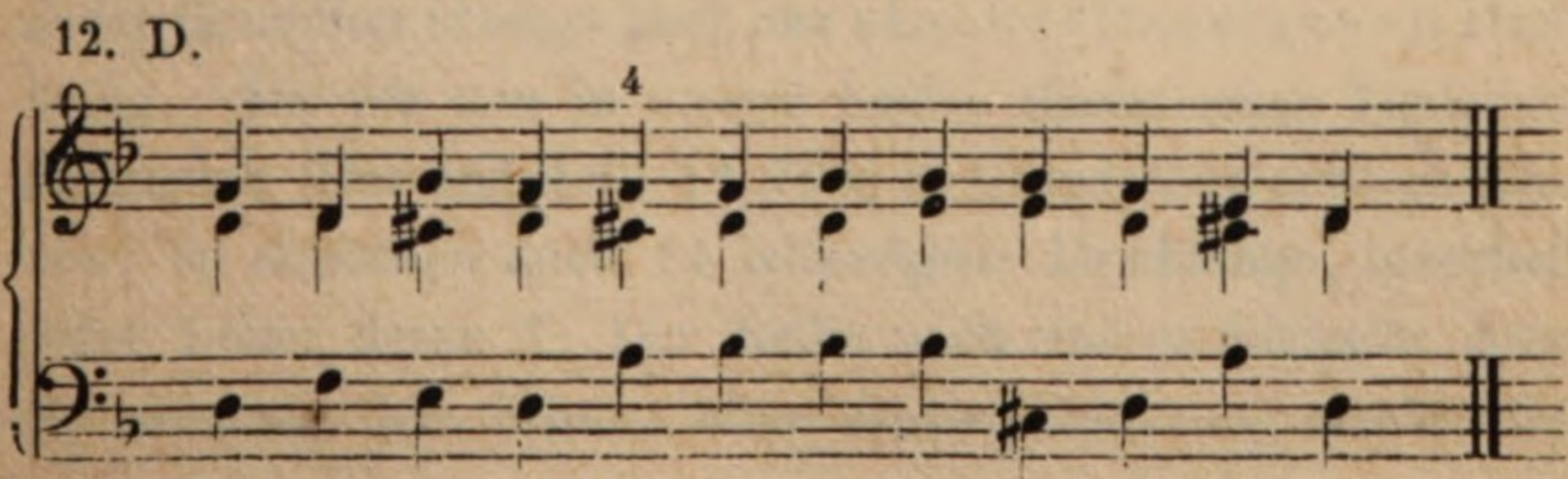
10. C.



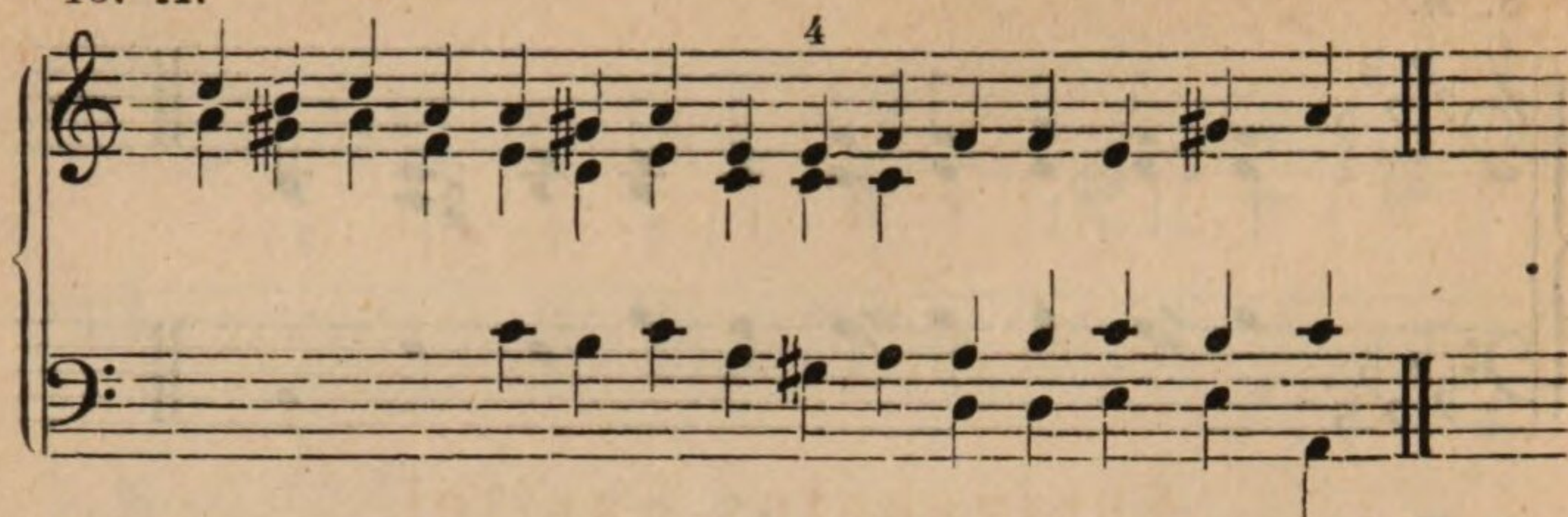
11. G.



12. D.



13. A.



Fünfzehntes Kapitel.

Rückblick. Haupt- und Nebendreiklänge.

§ 115.

Mit dem Schlusse des vorigen Kapitels sind wir an einem Ruhepunkt angelangt. Möge der Schüler ihn dazu benutzen, den zurückgelegten Weg vom achten Kapitel an noch einmal bis ins Einzelne zu überschauen. Wenn das geschehen, wollen wir gemeinschaftlich das in jenen Kapiteln aufgefundene Material mit Uebergang alles Nebensächlichen möglichst übersichtlich zusammenstellen und zu tieferer Einsicht in das Wesen der Hauptsache ordnen und mittheilen. Dabei wird sich noch Gelegenheit bieten, etwa Versäumtes nachzuholen und Neues anzuknüpfen.

§ 116.

Man kann jeden Dreiklang ansehen als erwachsen auf dem Boden des Grundtones. Jeder Ton als Grundton erzeugt vier verschiedene Dreiklänge, verschieden nach Gestaltung und Art. Jeder Grundton erzeugt aber nur einen leitereigenen Dreiklang. Da wir nun in unsern beiden diatonischen Tonleitern zusammen (Dur und Moll) 14 Töne zu Grundtönen erheben können, so entstehen auch 14 leitereigene Dreiklänge, innerhalb jeder Leiter deren 7. Der Reihe nach sind es folgende, deren Bezeichnung dem Schüler ohne weitere Erklärung verständlich sein wird:

Für C-Dur und A-Moll z. B.

1) C — d — e — F — G — a — h.
0

2) a — h — C — d — E — F — g^{is}.
0 # 0

Der Schüler mag diese Reihen noch für einige andere Tonarten niederschreiben. Z. B. für F-Dur und D-Moll :

1) F — g — a — B — C — d — e.
0

2) d — e — F — g — A — B — c^{is}.
0 # 0

Demnach finden wir an leitereigenen Dreiklängen :

in Dur : 3 grosse,

3 kleine und

1 verminderten ;

in Moll : 2 grosse,

2 kleine,

2 verminderte und

1 übermässigen.

Mehrere Grundtöne erzeugen also dasselbe Produkt. Nur ein Ton zeichnet sich in dieser Beziehung aus. Er allein gibt ein Gebilde, das auf keinem andern angetroffen wird. Es ist der 3. Ton der Molltonleiter mit seinem übermässigen Dreiklang.

Es ist eben in der Durtonleiter kein Ton vorhanden, der einen übermässigen — wohlverstanden : leitereigenen — Dreiklang zulässt.

Und somit gebieten unsere Mollsätze über mehr Dreiklangsarten und ermöglichen in dieser Rücksicht mehr Accord-Wechsel, als unsere Dursätze. Jene verfügen über alle vier Arten, diese nur über drei derselben.

§ 117.

Suchen wir nun die sieben leitereigenen Dreiklänge des Dur und Moll zu ordnen nach ihrem grösseren oder geringeren

Werth, nach ihrer grösseren oder geringeren Unentbehrlichkeit; so werden wir ohne Bedenken dem tonischen Dreiklange, sowohl in Dur als in Moll die erste Stelle einräumen. Er eröffnet und schliesst — fast ohne Ausnahme — den Accord-Reigen, er ist der oberste Chorführer, ohne ihn ist kein Satz zu Stande zu bringen.

Ihm schliesst sich in beiden Tongeschlechtern an der grosse Dreiklang der 5. Stufe.

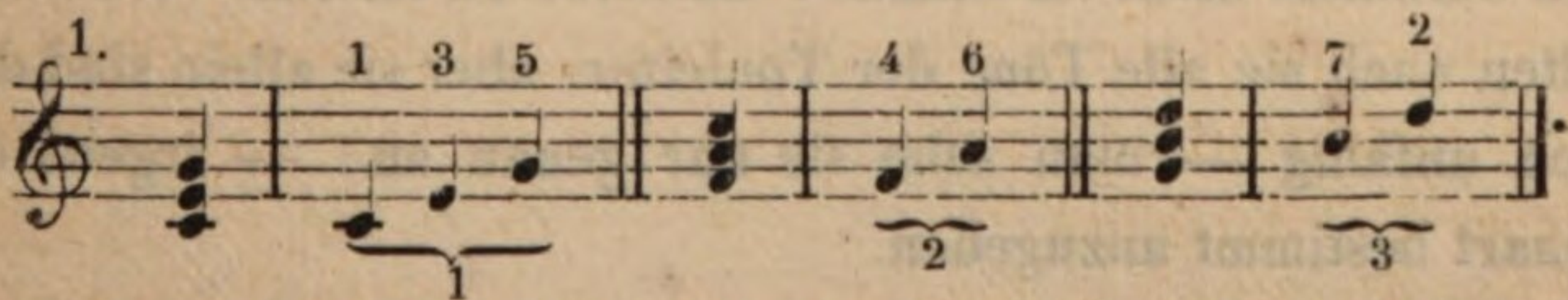
Schon allein mit diesen beiden Accorden, den Dreiklängen der 1. und 5. Stufe, sowohl in Dur als in Moll, lassen sich harmonische Sätze von vortrefflicher Wirkung herstellen. Ferner lassen sich alle leitereigenen Melodien, welche den 4. und 6. Ton der Leiter vermeiden, allein mit jenen beiden Dreiklängen begleiten, ohne anderer zu bedürfen.

Die dritte Stelle gebührt dem Dreiklange auf der 4. Stufe. Er in Verbindung mit den beiden genannten (der 1. und 5. Stufe) reichen aus, jede leitereigene Melodie zu begleiten, da in ihrer Gesammtheit alle Töne der diatonischen Leiter enthalten sind.

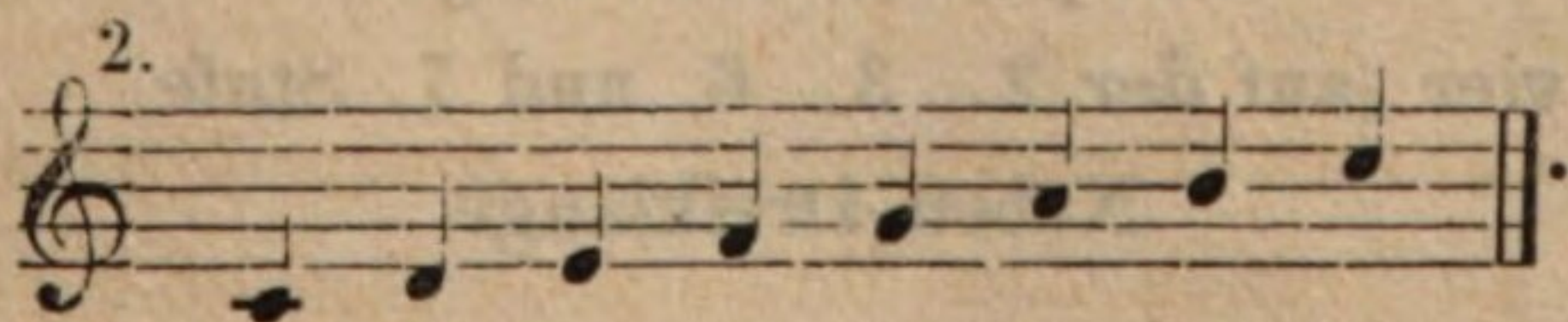
§ 118.

Wir sagten: In den leitereigenen Dreiklängen der 1., 4. und 5. Stufe sind alle Töne der diatonischen Tonleiter enthalten. Man sehe:

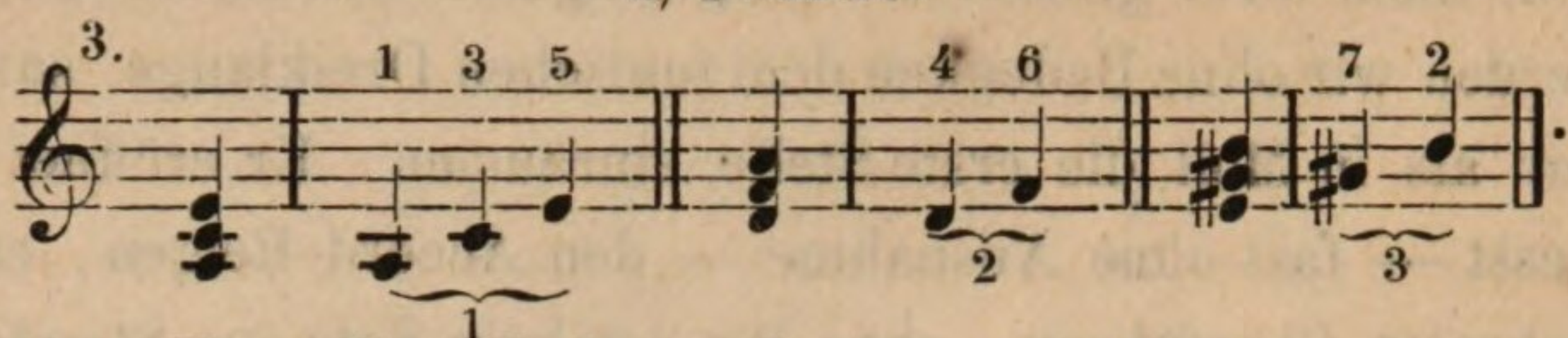
a) in Dur:



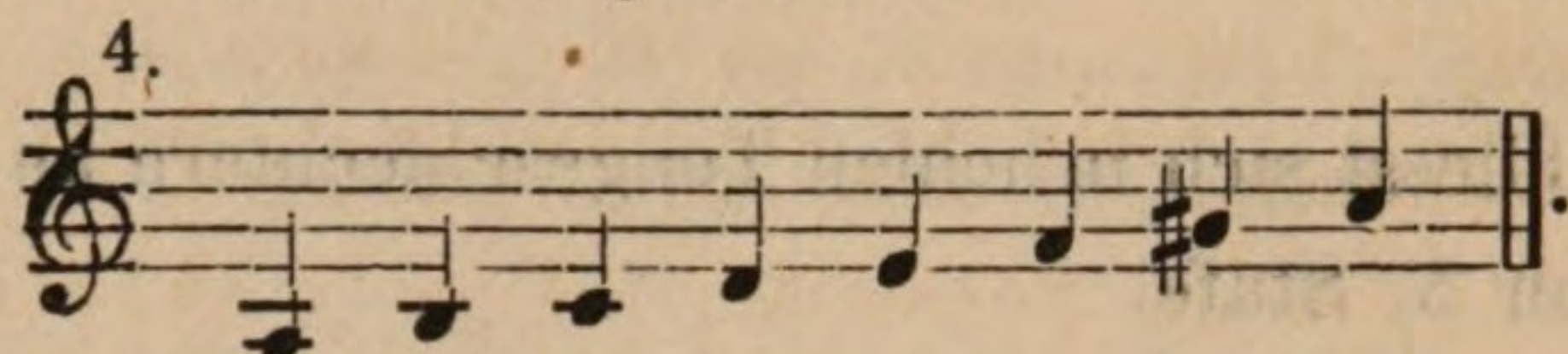
Jene Töne der drei Accorde diatonisch geordnet:



b) in Moll:



Jene Töne diatonisch geordnet:



§ 119.

In dem ersten Theile dieser Schrift (I. Theil § 149) haben wir erkannt, wie wenig einzelne Töne einer Leiter fähig sind, eine bestimmte Tonart unzweifelhaft erkennen zu lassen. Dagegen kann nicht der geringste Zweifel über die Tonart aufkommen, sobald man die ganze Tonleiter zu Gehör bringt.

Was nun hier bei der Tonleiter in sieben Momenten bewirkt wird, dasselbe vollzieht sich bei dem Anschlagen jener drei Accorde in drei Momenten. Folglich:

Die unmittelbare Aufeinanderfolge der Dreiklänge auf der 1., 4. und 5. Stufe kann über die Tonart, in der man sich bewegt, nicht den geringsten Zweifel aufkommen lassen.

§ 120.

Damit ist die vorwiegende Wichtigkeit jener drei Accorde hinlänglich ausgesprochen. Die noch übrigen vier Dreiklänge sind durchaus nicht im Stande, dasselbe zu leisten. Wohl enthalten auch sie alle Töne der Tonleiter, aber sie allein sind dennoch unfähig — man sehe sie nur genau an! — irgend eine Tonart bestimmt anzugeben.

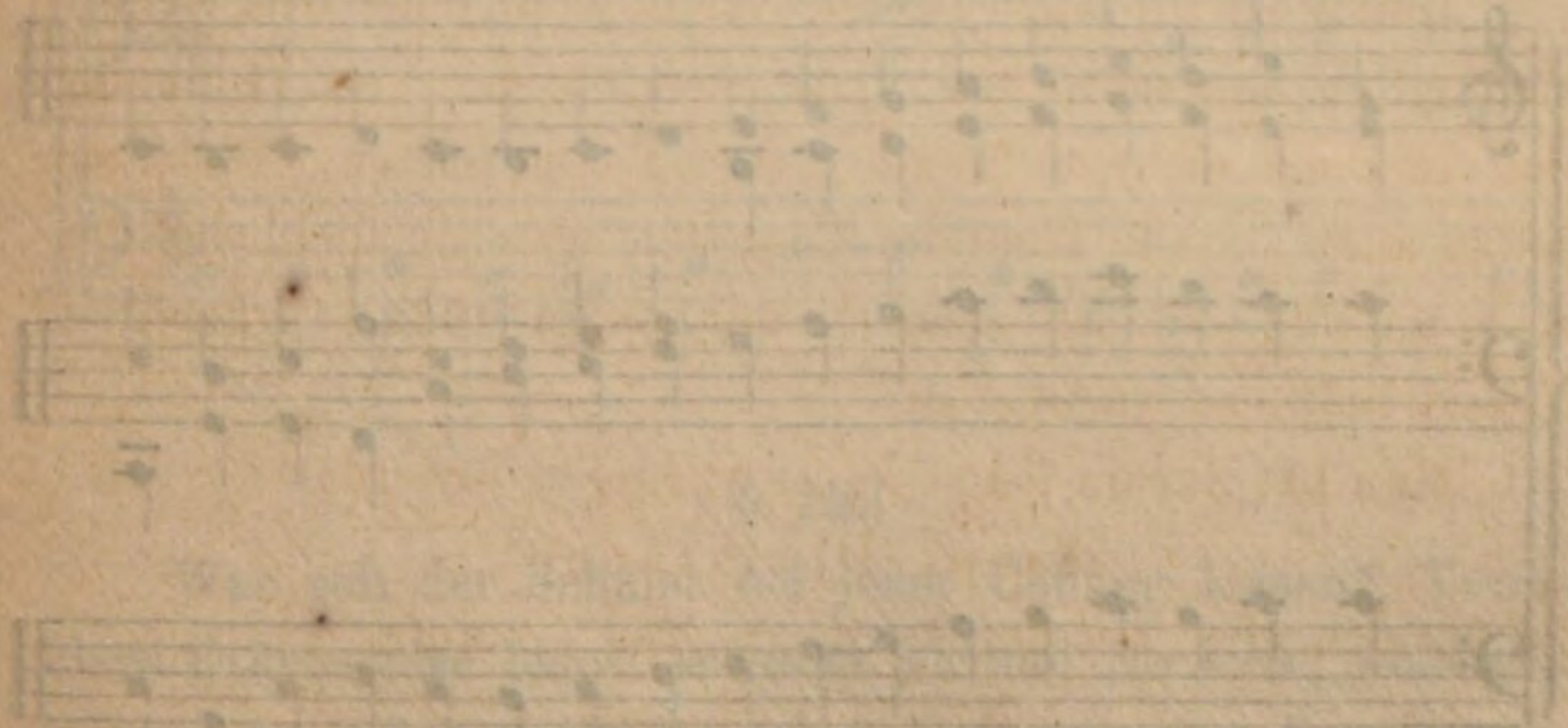
Man hat darum jene drei so wichtigen Accorde
Haupt-Dreiklänge,
die übrigen vier (auf der 2., 3., 6. und 7. Stufe)
Neben-Dreiklänge
genannt.

§ 121.

Wie in der Gestaltung der Tonbilder drei Töne (der 1., 3. und 5. Stufe) die wichtigsten sind, denen die noch übrigen vier Töne der diatonischen Leiter sich nur als Nebentöne zugesellen; so und nicht anders haben wir in unsern harmonischen Sätzen drei, alle Harmonik beherrschende Accorde, denen sich die übrigen dienend anschliessen.

Und wie man die bekannten 7 Töne Tonleiter nennt, könnte man jene drei Accorde sehr wohl Accordleiter nennen. Aus den sämtlichen Tönen der Tonleiter bildet sich die Accordleiter, aus der Accordleiter hinwieder lässt sich die Tonleiter herstellen.

Nach dem Allen ist es selbstverständlich, dass in allen harmonischen Sätzen die drei Haupt-Dreiklänge die erste Rolle spielen und die vier Neben-Dreiklänge viel weniger in Anwendung kommen, der übermässige Dreiklang sogar höchst selten.



Sechszehntes Kapitel.

Grundbass - Schritte. Melodischer und harmonischer Führer.

§ 122.

Der Leser kennt die gleichbedeutenden Wörter: Grundbass, Fundamentalbass, Grundton. Sie bezeichnen den tiefsten Ton des Accords in seiner ursprünglichen Gestalt. Um sich den Grundbass jedes Dreiklangs in unsern bisherigen harmonischen Sätzen zum klaren Bewusstsein zu bringen, ist es für den Schüler eine vortreffliche Uebung, an vielen seiner eigenen Sätze, oder an den früher hier mitgetheilten Beispielen die Grundbässe in folgender Weise zu bezeichnen :

1.

2.

3.

4.

§ 123.

Was soll der Schüler bei jener Uebung lernen? Vorerst klare Erkenntniss jedes Accordes an und für sich, welche bei keinem Accorde möglich ist ohne Kenntniss des Grundbasses.

Es braucht aber diese Uebung nicht lange fortgesetzt zu werden, weil der Schüler bei der Composition seiner bisherigen harmonischen Sätze keinen Accord anschlagen oder niederschreiben konnte, ohne sich des Grundbasses wenigstens flüchtig bewusst zu werden.

§ 124.

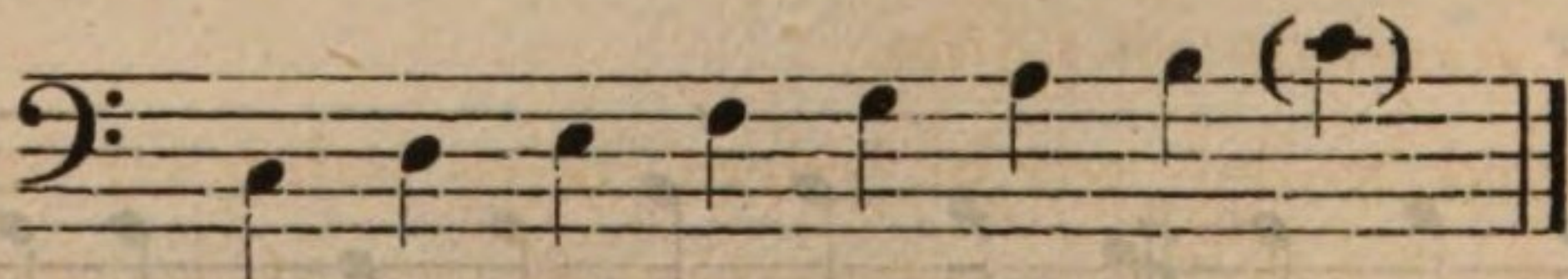
Wichtigeres und Neues lehrt uns eine anderweitige Betrachtung dieser Grundbässe.

Wenn wir nämlich das Fortschreiten irgend eines Grundbasses zum nächstfolgenden, d. i. die Bewegung desselben — von Einigen auch Harmonie-Schritte genannt — beachten und bemessen; so finden wir, dass der Schritt bald eine Secunde, bald eine Terz, bald eine Quarte etc. etc. auf- oder abwärts beträgt.

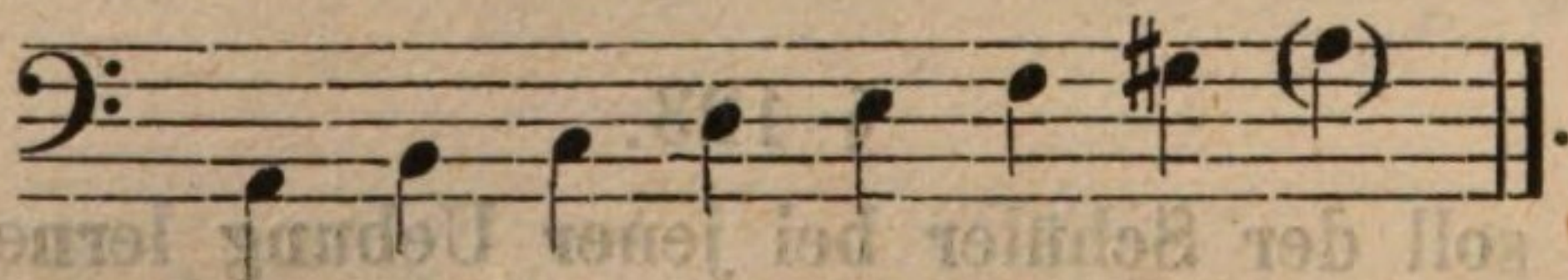
Um sich das Wesen der Bewegung des Grundbasses ein für alle Mal klar zu machen, ist vor allen Dingen nöthig, zuzusehen, wie viele und welche Schritte jeder Grundbass von seiner Stelle aus möglicherweise machen kann.

Das kann uns nicht schwer werden. Jede diatonische Tonleiter — und innerhalb dieser bewegen wir uns hier nur — zählt sieben verschiedene Töne. Die Anzahl aller möglichen Grundbässe innerhalb einer Tonart muss mithin auch sieben sein :

1. Für C-Dur :

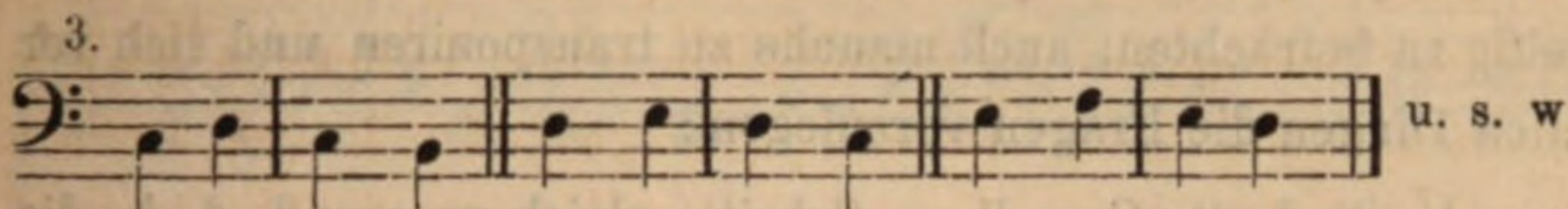


2. Für A-Moll :

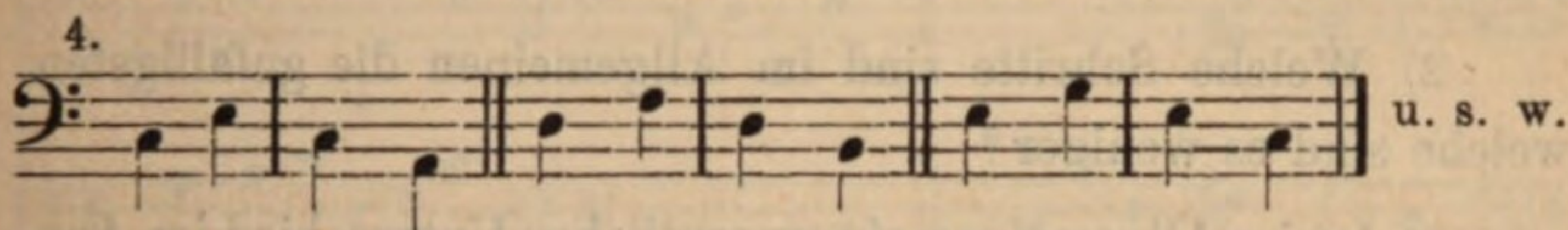


Welche Schritte kann nun jeder dieser sieben Grundbässe machen ?

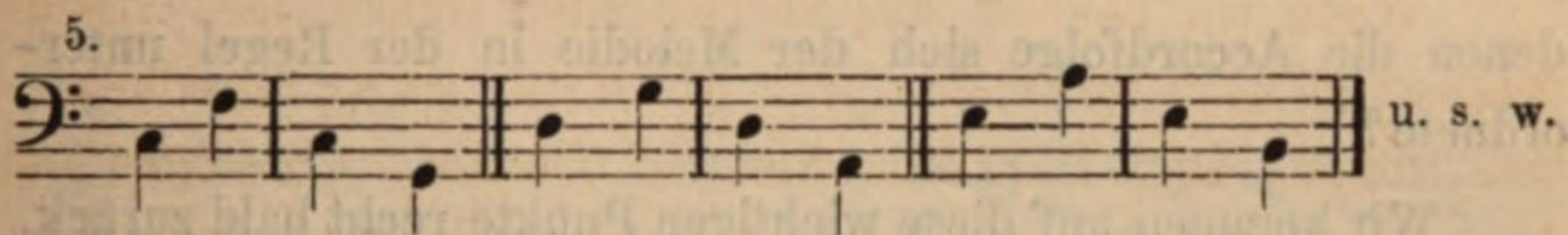
1) Einen Secunden-Schritt auf- oder abwärts. Z. B.



2) Einen Terzen-Schritt auf- oder abwärts. Z. B.



3) Einen Quarten-Schritt auf- oder abwärts. Z. B.



Andere Schritte, als jene sechs, kann kein Grundbass machen, denn jeder Ton kann nur zu sechs andern schreiten.

Wir hätten auch alle Schritte aufwärts zählen können. Wir hätten dann 1) Secunden-, 2) Terzen-, 3) Quarten-, 4) Quinten-, 5) Sexten- und 6) Septimen-Schritte.

Die obige Weise ist kürzer und angemessener.

§ 125.

Nun wird es wohl der Mühe werth sein, zu versuchen, was dabei herauskommt, von den Grundbässen aus harmonische Sätze zu bilden, d. h. zuerst die Grundbässe festzustellen und demgemäss die Accorde zu bilden.

Zunächst wollen wir in jedem Satze jeden Grundbass einen und denselben Schritt machen lassen — abgesehen von dem kurzen Schlussanhang.

§ 126.

Der Schüler wird Veranlassung nehmen, die folgenden Beispiele, welche also insgesamt von Grundbässen aus — nicht auf

Grundlage melodischer Tonbilder — componirt sind, recht vielseitig zu betrachten, auch manche zu transponiren und sich vor allen Dingen die Fragen vorzulegen :

1) Sind alle Grundbass-Schritte gleich zusagend, d. h. die dadurch entstehende Accord-Verbindung?

2) Welche Schritte sind im Allgemeinen die gefälligsten, welche sind es weniger?

3) Ist im Allgemeinen ein wesentlicher Unterschied im Ausdruck dieser Sätze verglichen mit unsern frühern Gebilden, in denen die Accordfolge sich der Melodie in der Regel unterordnete?

Wir kommen auf diese wichtigen Punkte recht bald zurück. In Bezug auf die Mollsätze schicke ich die Bemerkung voraus, dass wir von nun an alle drei verschiedenen Leitern derselben gebrauchen, wie es eben unserm Zweck am besten zusagt. Der dadurch entstehende Zuwachs an leitereigenen Dreiklängen für die Molltonleiter wird dem Schüler verständlich sein.

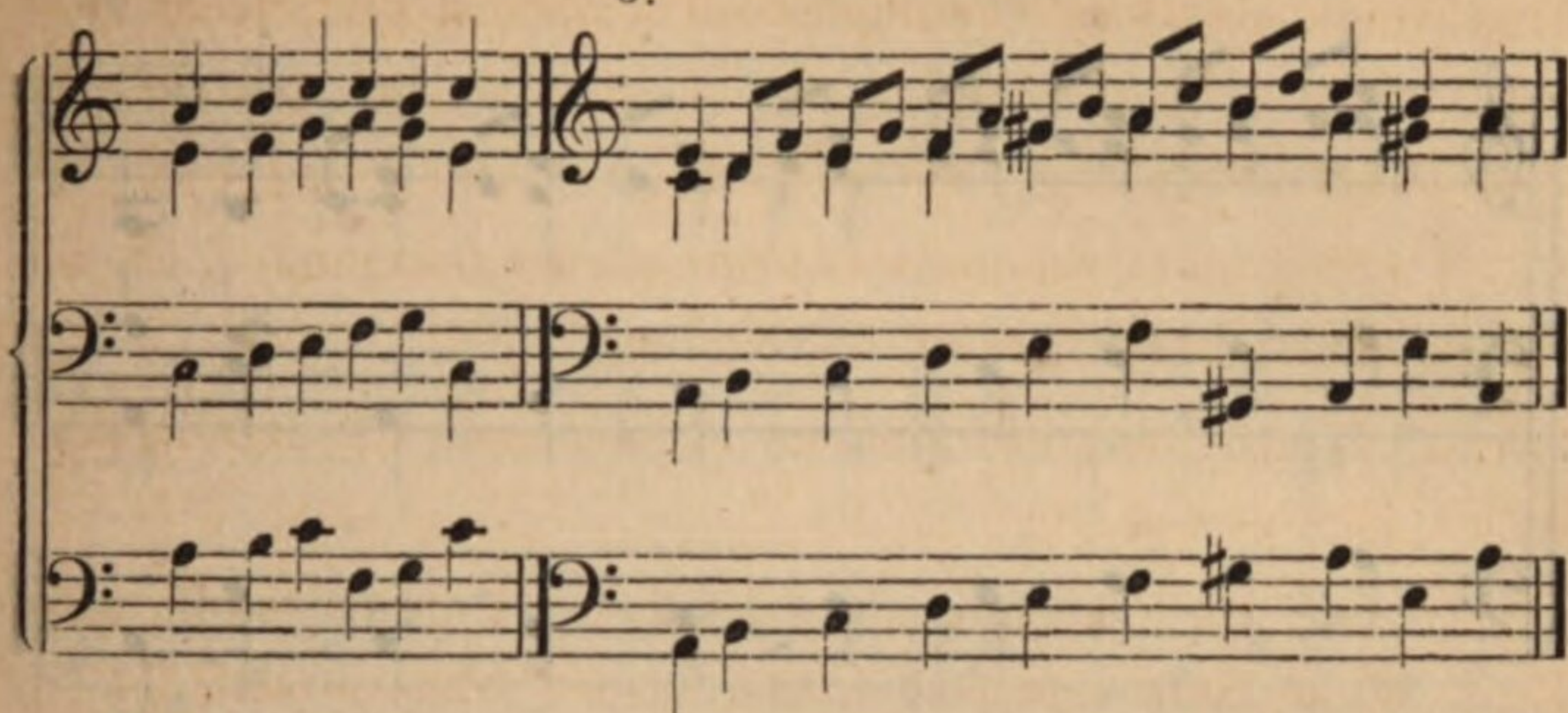
Nun denn die Beispiele zu den verschiedenen Grundbass-Schritten :

1. 2.

Steigende Secunden-Schritte.

The musical notation consists of three systems. The first system shows two staves: the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. Both staves contain a sequence of eighth notes ascending by seconds. The first staff starts on G4 and ends on E5, while the second staff starts on F3 and ends on D4. A double bar line separates this from the second system. The second system also has two staves in treble and bass clef, showing a similar ascending sequence of eighth notes. The third system has a single bass clef staff showing another ascending sequence of eighth notes. The text 'Steigende Secunden-Schritte.' is written below the first system.

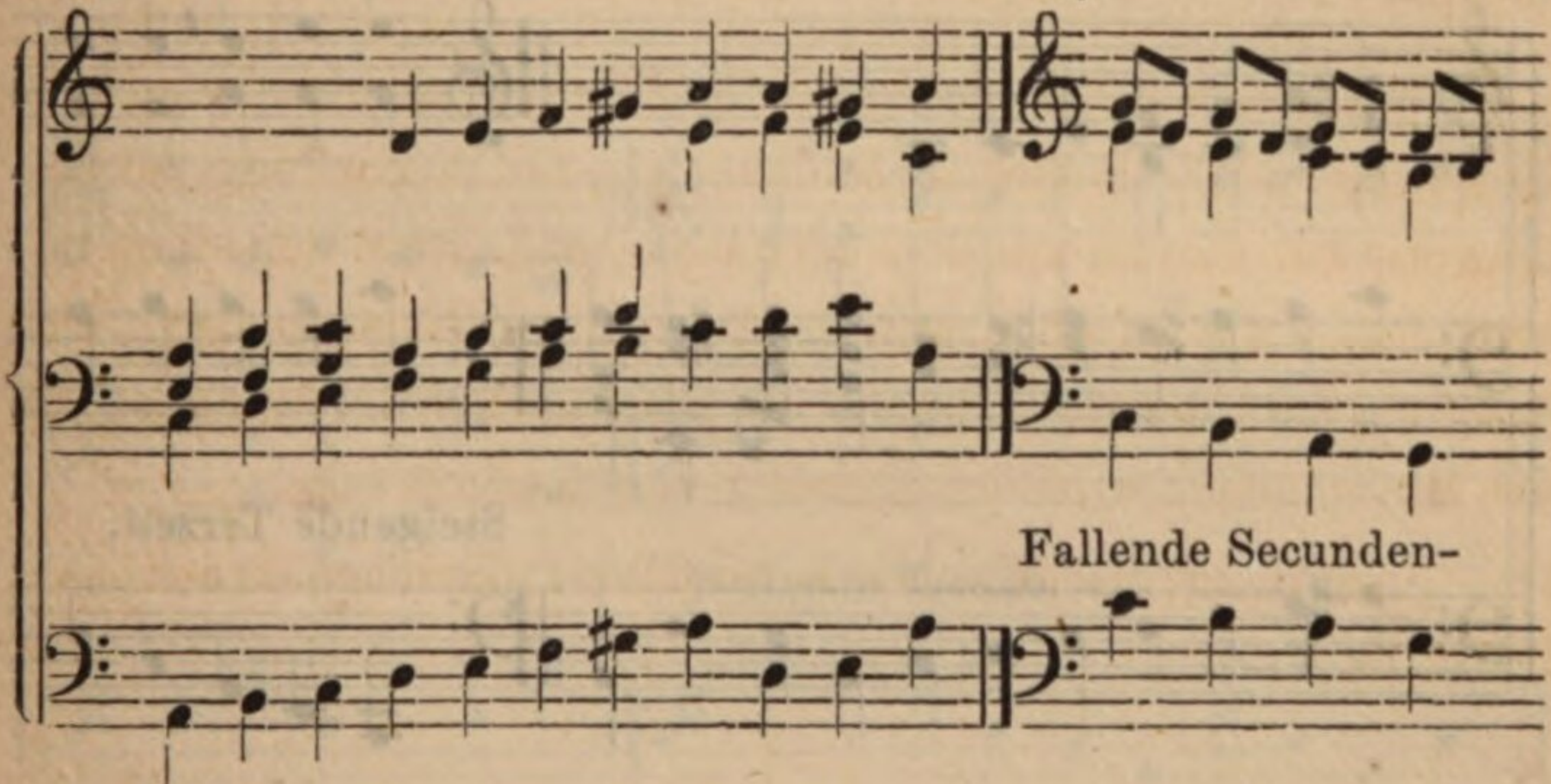
3.



Exercise 3 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a whole note chord (F4, A4, C5). The second measure has a whole note chord (F#4, A4, C5). The middle and bottom staves are in bass clef and contain two measures of music. The first measure has a whole note chord (F3, A3, C4). The second measure has a whole note chord (F#3, A3, C4).

4.

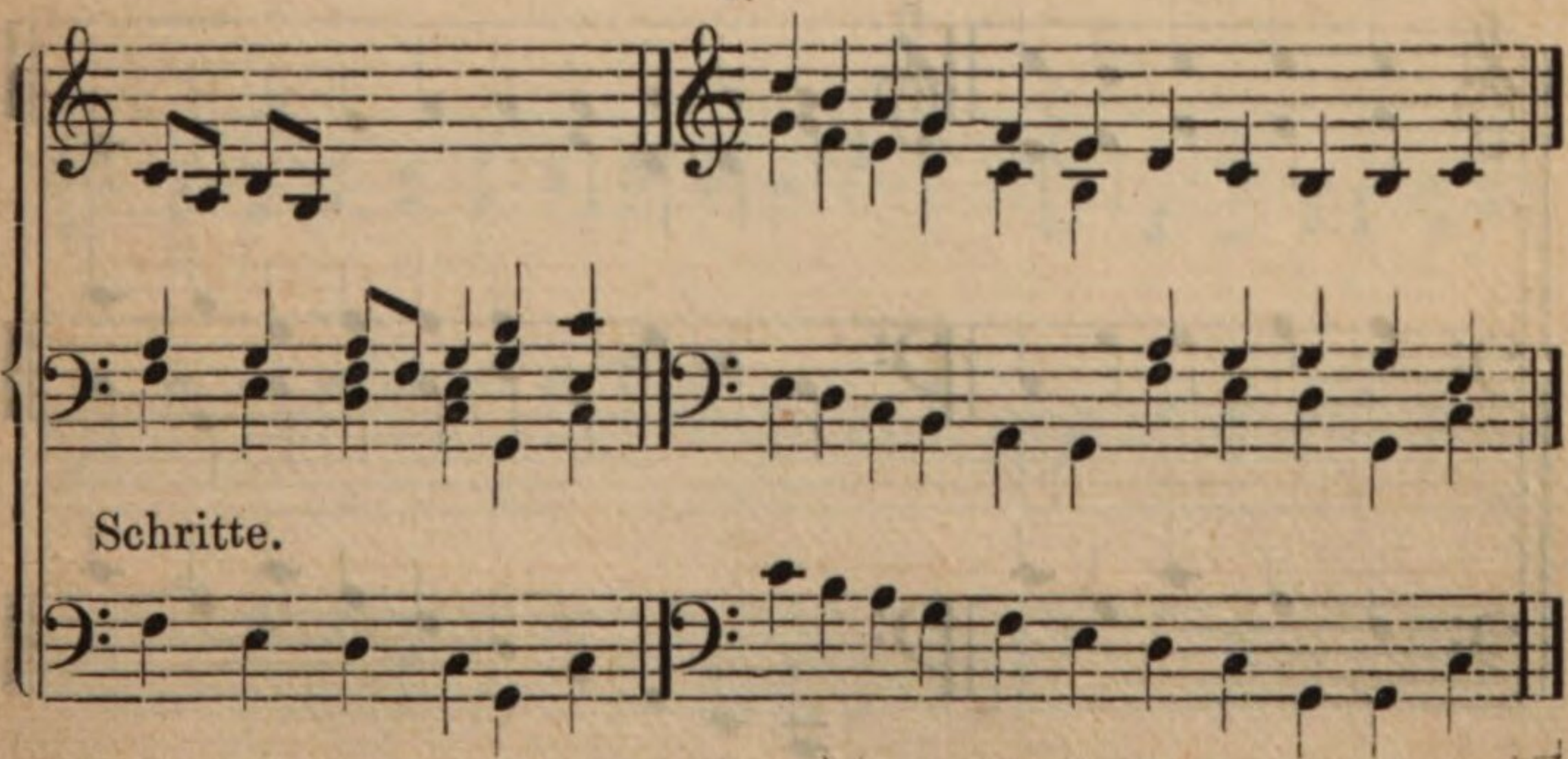
5.



Exercise 4 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a whole note chord (F4, A4, C5). The second measure has a whole note chord (F#4, A4, C5). The middle and bottom staves are in bass clef and contain two measures of music. The first measure has a whole note chord (F3, A3, C4). The second measure has a whole note chord (F#3, A3, C4). Exercise 5 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a whole note chord (F4, A4, C5). The second measure has a whole note chord (F#4, A4, C5). The middle and bottom staves are in bass clef and contain two measures of music. The first measure has a whole note chord (F3, A3, C4). The second measure has a whole note chord (F#3, A3, C4).

Fallende Secunden-

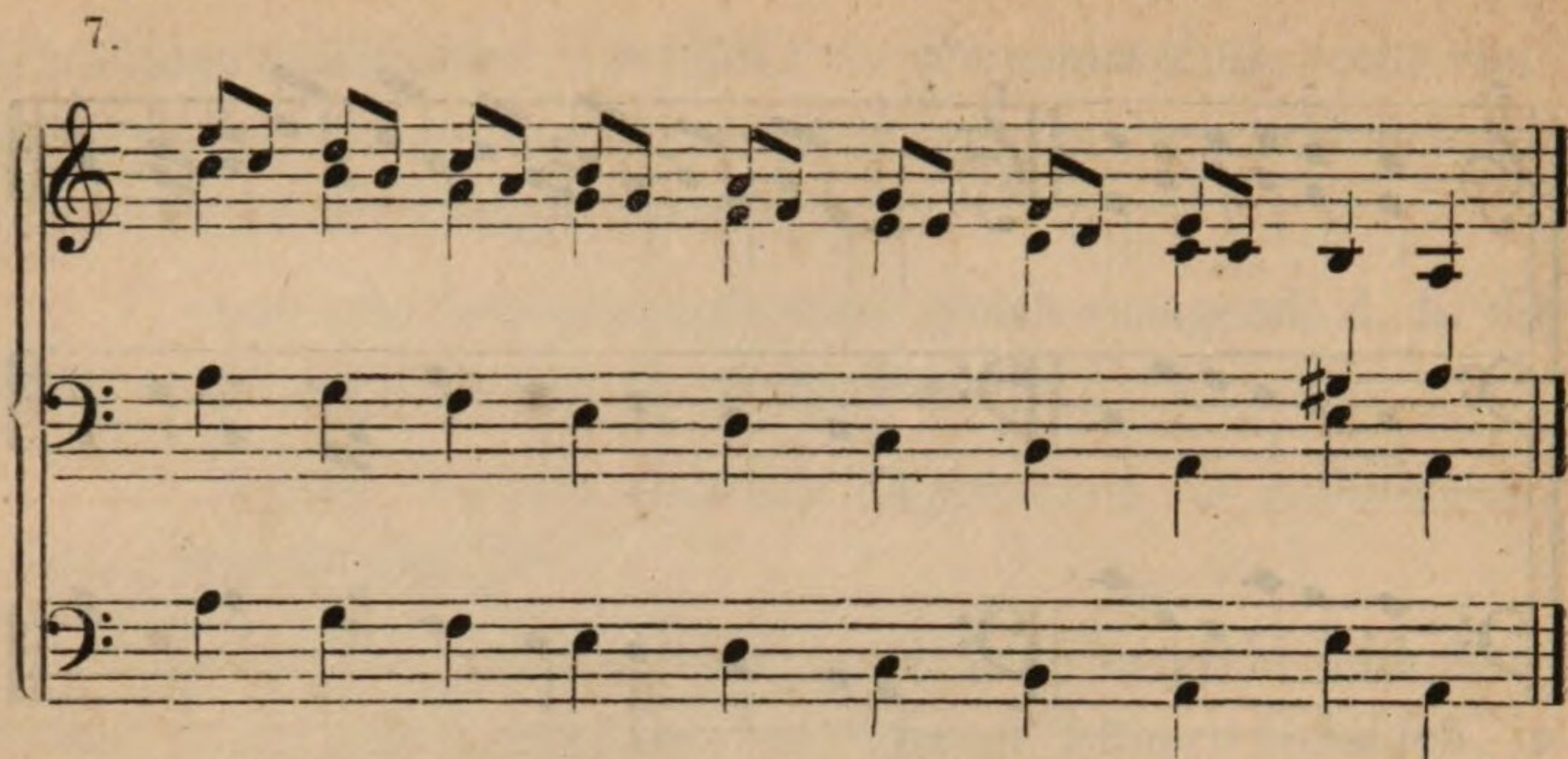
6.



Exercise 6 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a whole note chord (F4, A4, C5). The second measure has a whole note chord (F#4, A4, C5). The middle and bottom staves are in bass clef and contain two measures of music. The first measure has a whole note chord (F3, A3, C4). The second measure has a whole note chord (F#3, A3, C4).

Schritte.

7.

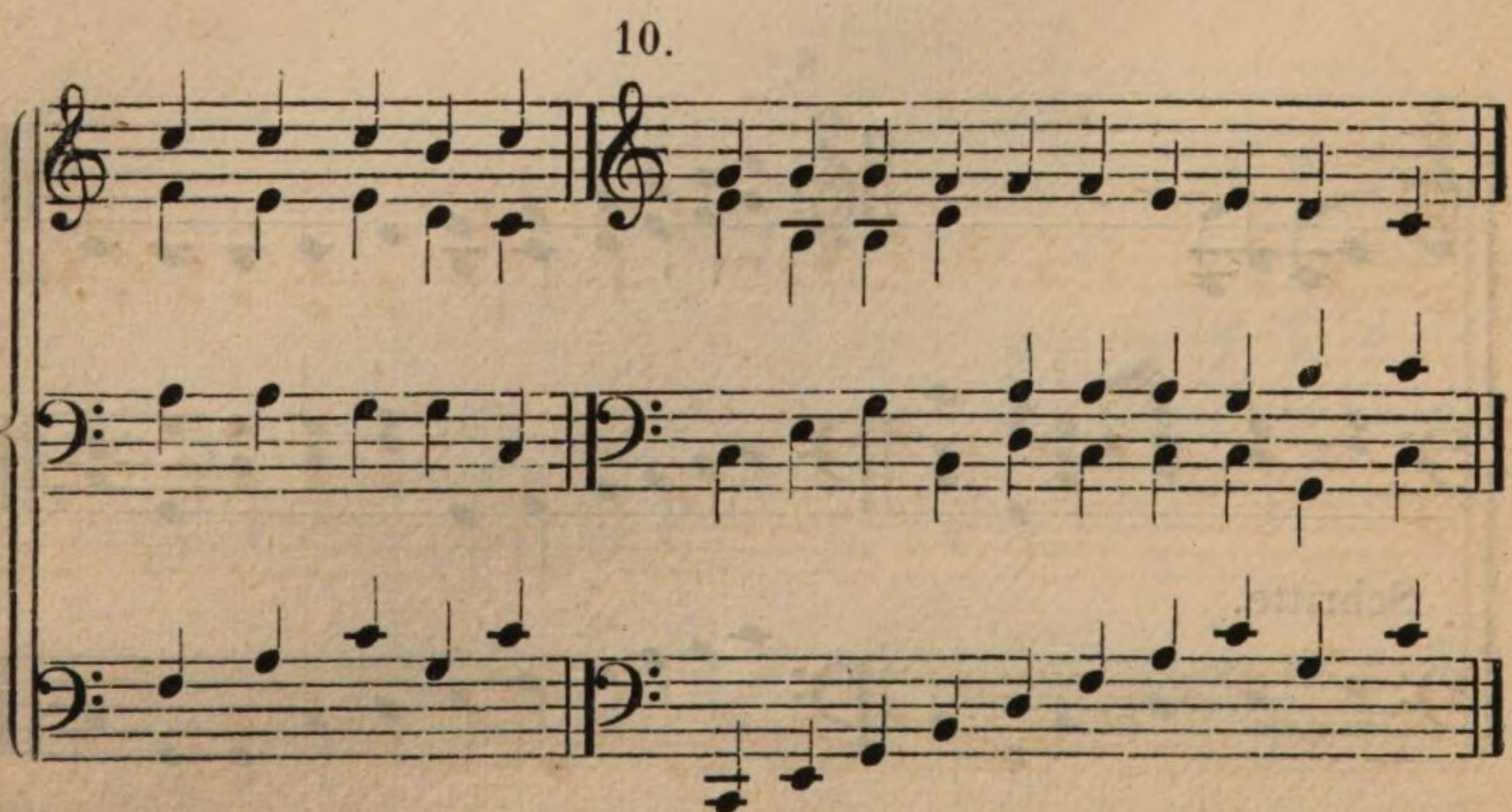


8. 9.



Steigende Terzen.

10.



11. 12.

Exercise 11 and 12 are written on three staves (treble and two bass staves). Exercise 11 spans the first two staves, and exercise 12 spans the last two staves. The notation includes various note values and rests, with a key signature of one sharp (F#).

13.

Exercise 13 is written on three staves (treble and two bass staves). The exercise features a sequence of descending thirds, as indicated by the text "Fallende Terzen." below the staves.

14. 15.

Exercise 14 and 15 are written on three staves (treble and two bass staves). Exercise 14 spans the first two staves, and exercise 15 spans the last two staves. The notation includes various note values and rests, with a key signature of one sharp (F#).

16.

Exercise 16 consists of two measures. The first measure is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second measure is also in treble clef and contains a series of eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2. The bass line consists of two staves. The first staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The second staff is also in bass clef and contains a series of eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1.

17. 18.

Exercise 17 consists of two measures. The first measure is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second measure is also in treble clef and contains a series of eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2. The bass line consists of two staves. The first staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The second staff is also in bass clef and contains a series of eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1.

Steigende Quarten (und fallende Quinten).

19.

Exercise 19 consists of two measures. The first measure is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second measure is also in treble clef and contains a series of eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2. The bass line consists of two staves. The first staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The second staff is also in bass clef and contains a series of eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1.

20. 21.

Exercise 20: Treble staff has a single eighth note. Bass staff 1 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff 2 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Exercise 21: Treble staff has a single eighth note. Bass staff 1 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff 2 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

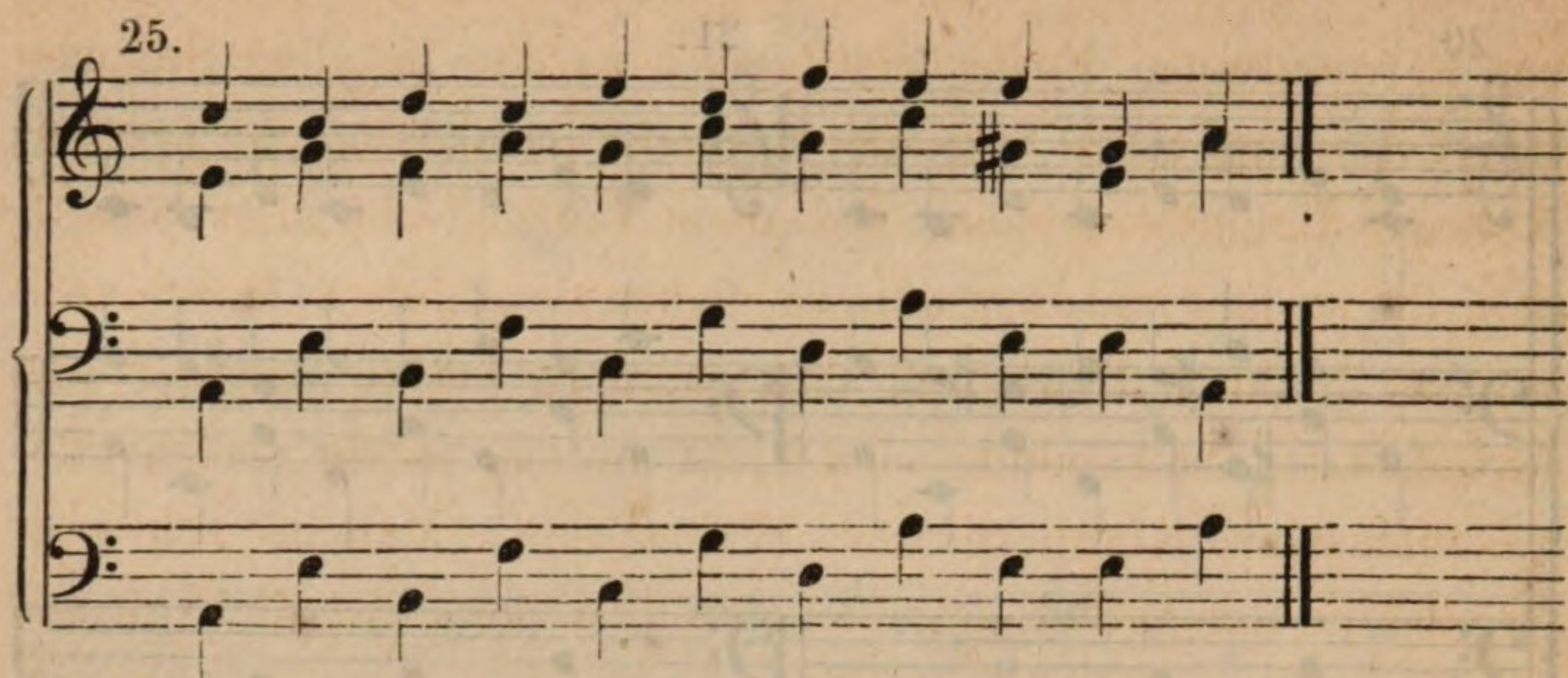
22. 23.

Exercise 22: Treble staff has a single eighth note. Bass staff 1 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff 2 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Exercise 23: Treble staff has a single eighth note. Bass staff 1 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff 2 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Steigende Quinten (und fallende Quarten).

24.

Exercise 24: Treble staff has a single eighth note. Bass staff 1 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Bass staff 2 has eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.



§ 127.

Bei der Beantwortung der im vorhergehenden Paragraph aufgestellten Fragen gelangen wir zu folgenden Resultaten :

1) Nicht alle Grundbass-Schritte sind gleich zusagend. Die gefälligsten sind :

- a) die steigende Quarte
(oder fallende Quinte),
- b) die steigende Quinte
(oder fallende Quarte) und
- c) die fallende Terz
(oder steigende Sexte).

Die übrigen Schritte sind weit weniger wohlklingend, am wenigsten an den meisten Punkten die steigenden Terzen.

Die Secundenschritte klingen am besten

- a) von der ersten zur zweiten Stufe und umgekehrt,
- b) von der vierten zur fünften Stufe und umgekehrt und
- c) von der fünften zur sechsten Stufe und umgekehrt.

Gut sind ausserdem alle Secundenschritte, wenn die Accorde in ihrer ersten Umkehrung gebraucht werden. Solche Accordfolgen nennt man kurz : Sextengänge.

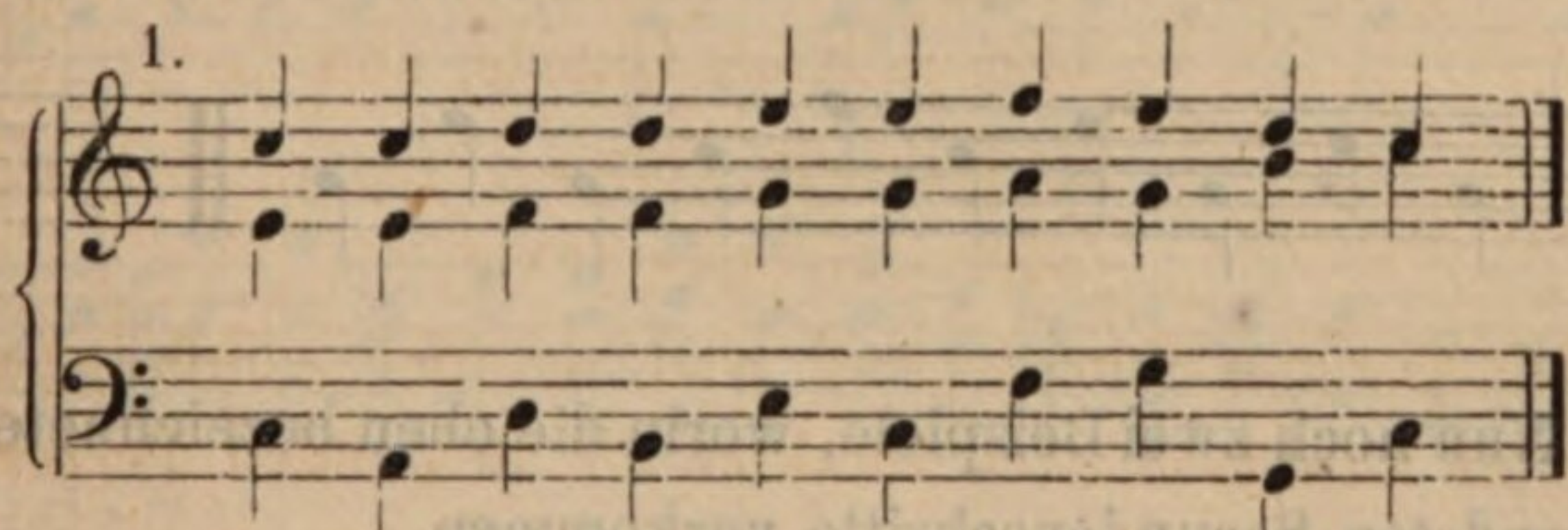
2) Jeder Satz, dessen beständiger Führer ein gleichfortschreitender Grundbass ist, — unsere früheren Sätze hatten durchgängig einen melodischen Führer — zeigt nach allen Richtungen Gleichschritt und Symmetrie. Sie bilden eine Kette

VON harmonischen Fortschreitungen, welche in allen Stimmen hinwieder eine Kette von melodischen Fortschreitungen fast mit Nothwendigkeit erzeugen. Bei allem Vortheil und aller Schönheit, die sie hier und da gewähren, haben sie alle etwas Maschinenartiges in ihrer Bewegung und erinnern bei zu häufiger und fortgesetzter Anwendung sehr leicht an das wenig seelenvolle, gleichmässige Klappern des Webestuhls. Manche schlechte Orgelsätze namentlich ergehen sich fast ausschliesslich an der Hand geistloser Grundbass-Führer.

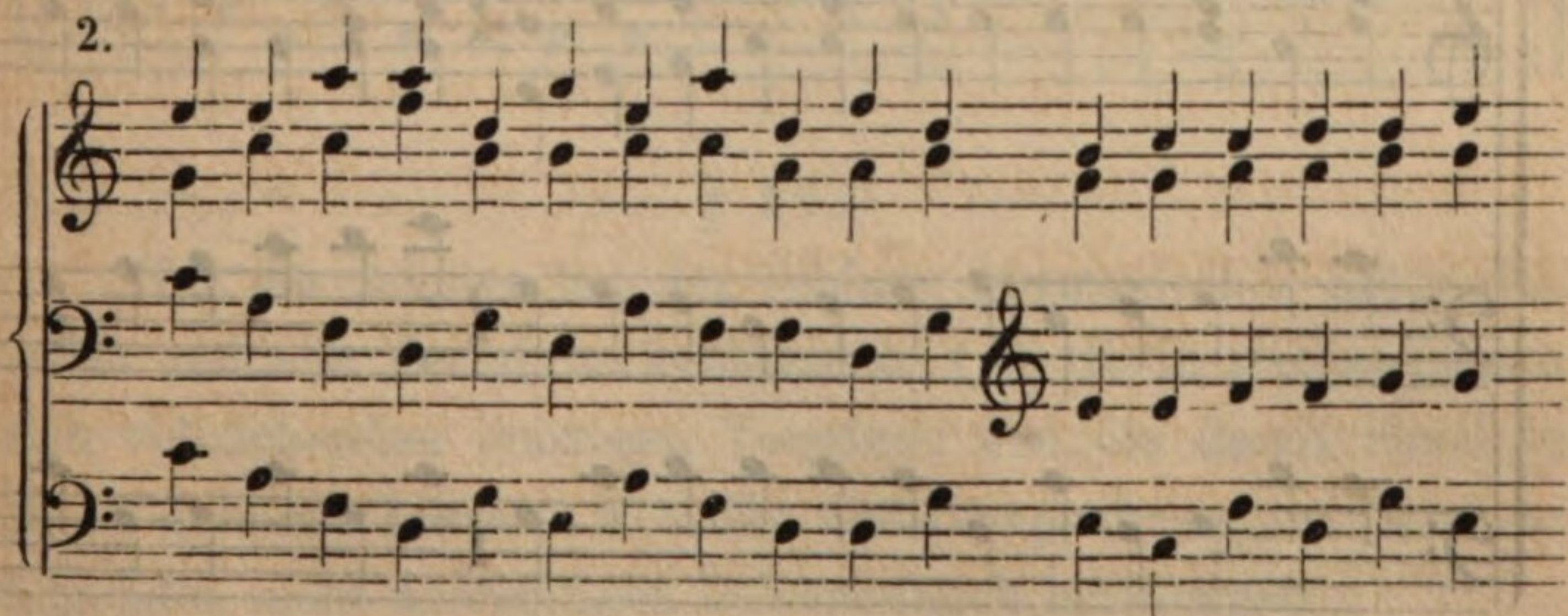
§ 128.

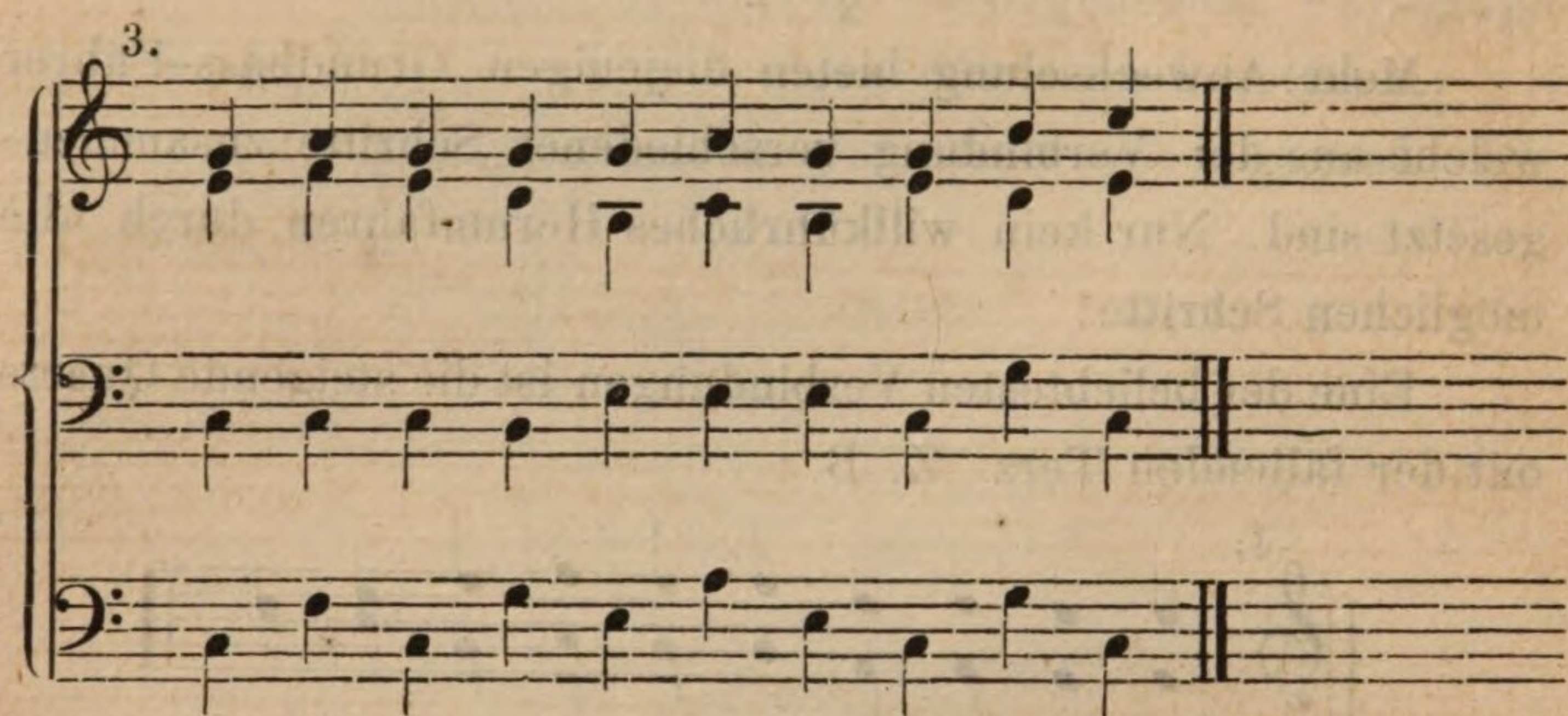
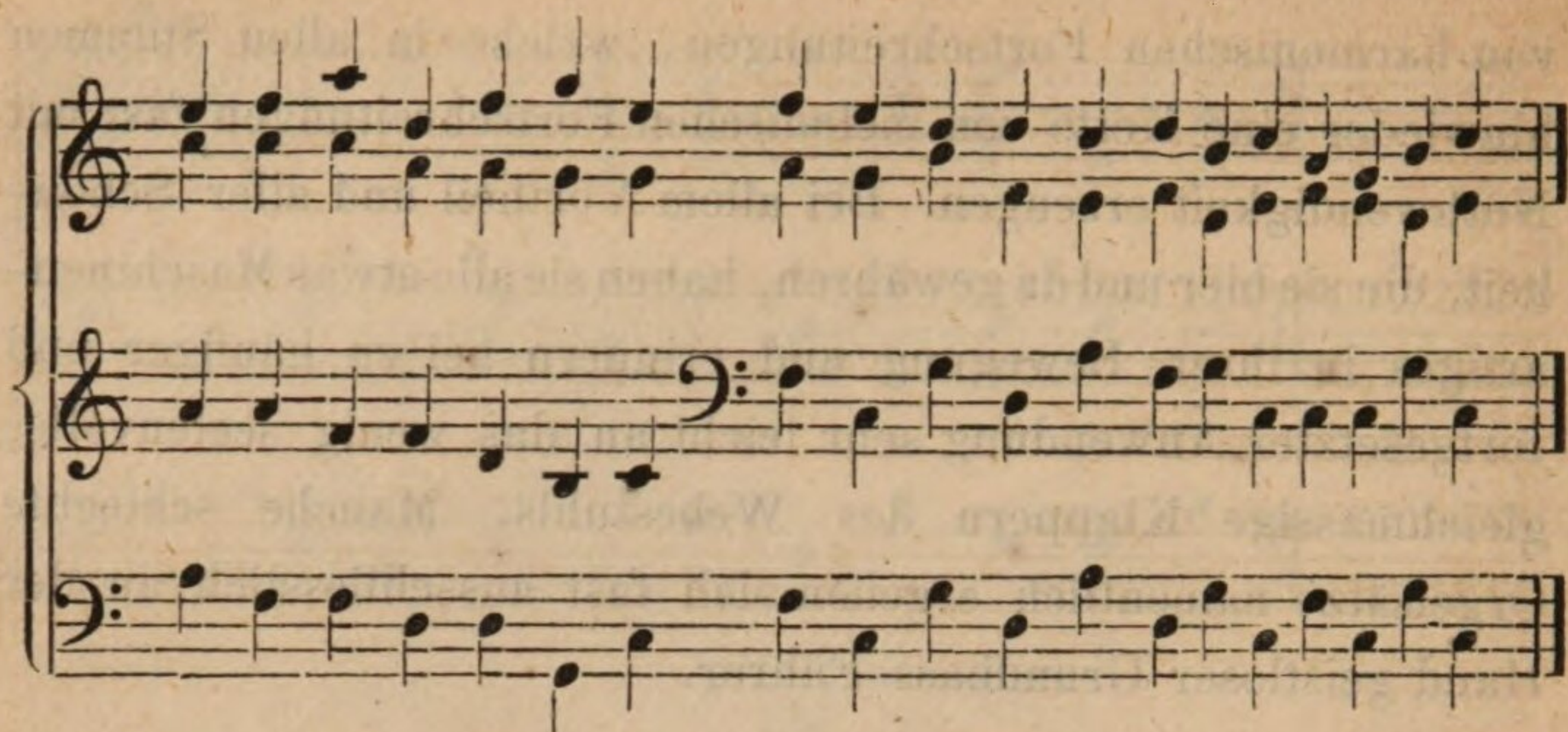
Mehr Abwechselung bieten diejenigen Grundbass-Führer welche aus der Verbindung verschiedener Schritte zusammengesetzt sind. Nur kein willkührliches Herumfahren durch alle möglichen Schritte!

Eine der beliebtesten Verbindungen ist die steigende Quarte mit der fallenden Terz. Z. B. :

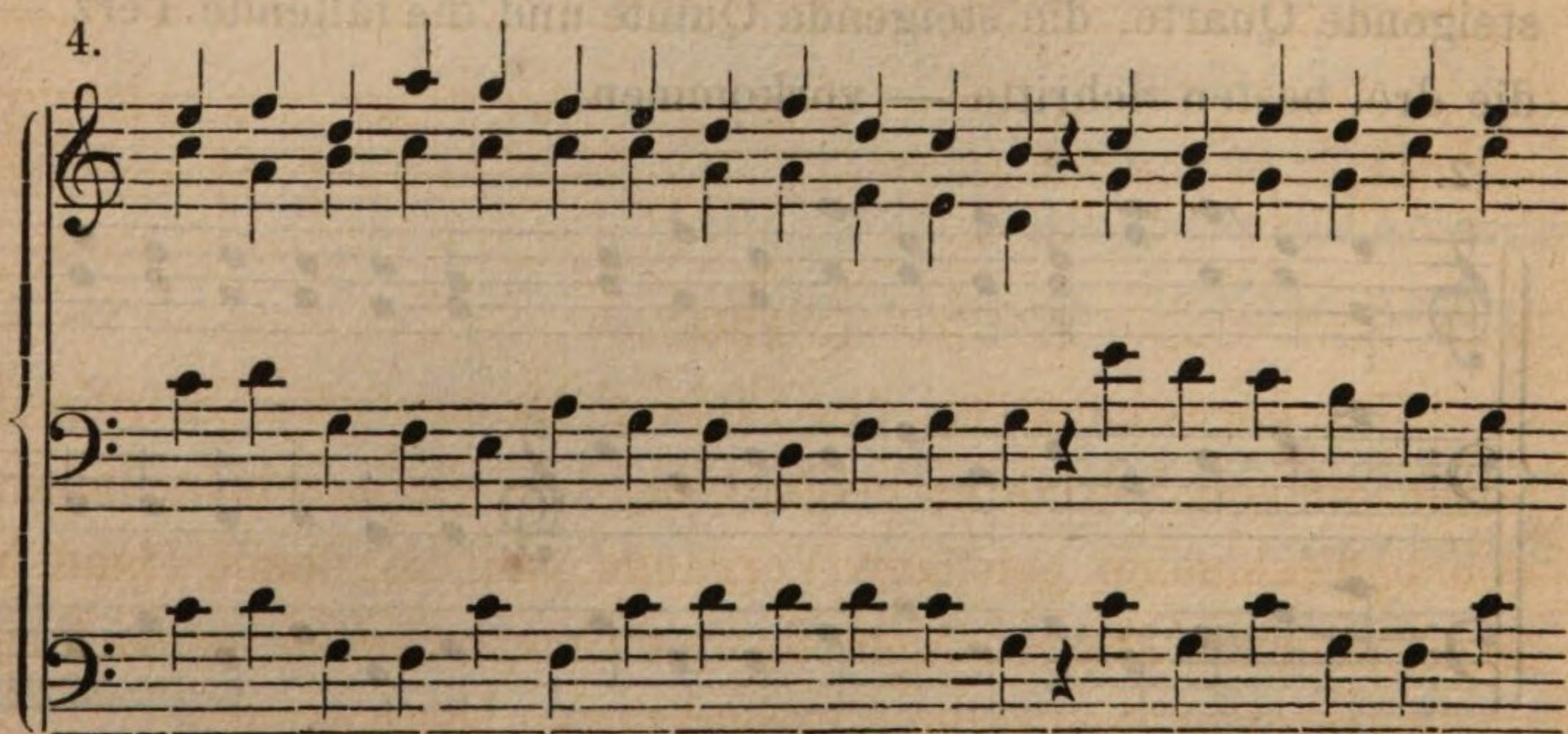


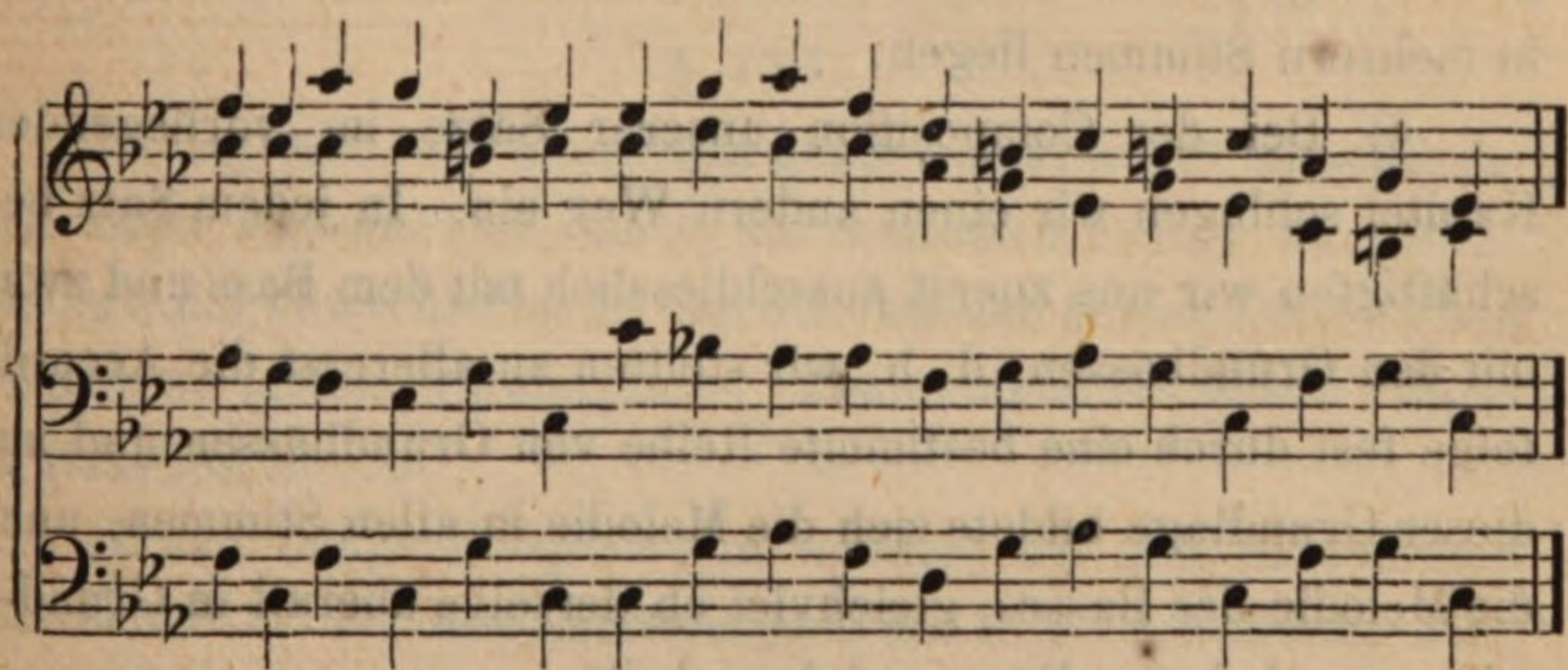
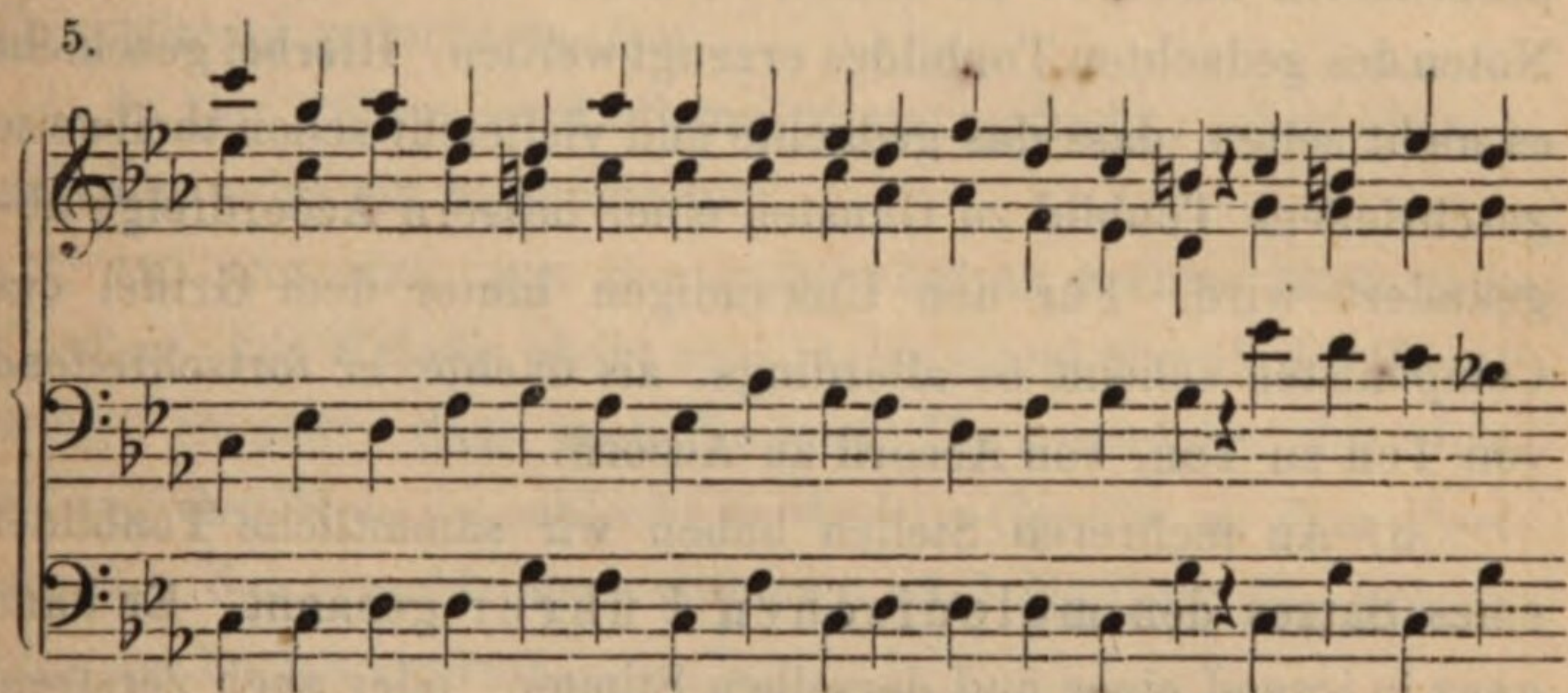
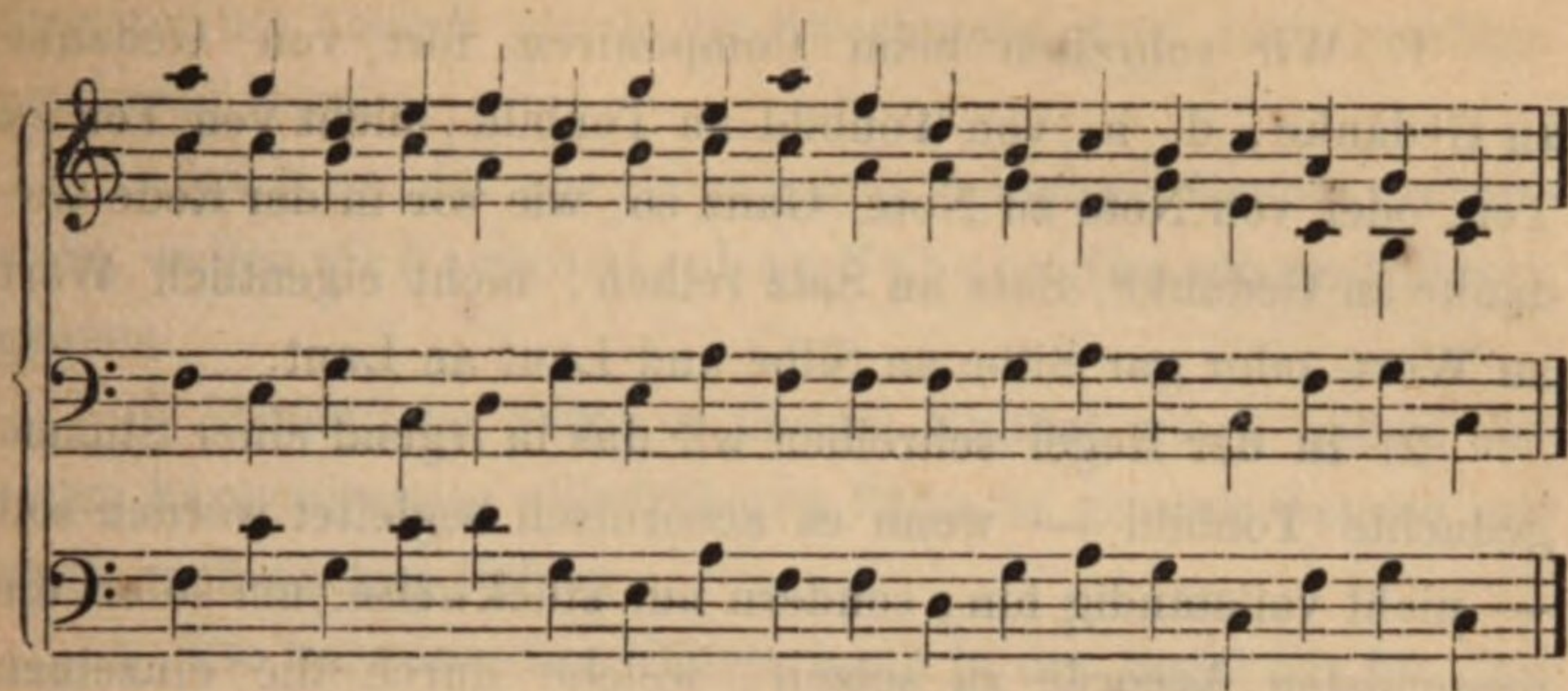
Hier noch ein paar Beispiele, in welchen abwechselnd die steigende Quarte, die steigende Quinte und die fallende Terz — die drei besten Schritte — vorkommen.





Nun noch zwei Beispiele, worin die oben bezeichneten wohlklingendsten Secundenschritte vorkommen.





§ 129.

Hat der Schüler bei der Bildung harmonischer Sätze sich selbst und sein Verfahren beobachtet, d. i. die in seinem Innern sich vollziehenden geistigen Vorgänge und die damit Hand in Hand gehende äussere Methode des Componirens; so wird er folgenden nicht unwichtigen Bemerkungen beistimmen:

1) Wir schreiten beim Componiren fort von Gedanke zu Gedanke, d. h. von Tonbild zu Tonbild, nicht von Ton zu Ton, oder von Note zu Note. Ganz so, wie wir in der Rede Gedanke an Gedanke, Satz an Satz reihen, nicht eigentlich Wort an Wort, oder gar Silbe an Silbe und Laut an Laut.

2) In der Regel schreiben wir das in irgend einer Stimme gedachte Tonbild — wenn es accordisch begleitet werden soll — nicht vollständig hin, sondern nur stückweise, um sofort die passendsten Accorde zu setzen, welche durch die einzelnen Noten des gedachten Tonbildes erzeugt werden. Hierbei geschieht es nicht selten, dass das gedachte und vielleicht schon theilweise geschriebene Tonbild zu Gunsten einer bessern Accordfolge abgeändert wird. Für den Unkundigen hinter dem Griffel des Componisten scheint es allerdings, als dächte er fortschreitend von Ton zu Ton, von Accord zu Accord.

3) An mehreren Stellen haben wir sämtliche Tonbilder eines Satzes den melodischen Führer genannt. Er kann ganz in irgend einer und derselben Stimme, oder auch zerstreut in mehrern Stimmen liegen.

4) Bei der Composition unserer Sätze im vorliegenden Kapitel schlugen wir einen andern Weg ein. In jedem Satz beschäftigten wir uns zuerst ausschliesslich mit dem Bass und zwar mit den Grundbässen, d. h. wir stellten zu allererst die Accordfolge fest durch eine bestimmte Reihe von Grundbässen und aus dieser Grundlage bildete sich die Melodie in allen Stimmen, auch die Melodie des Basses, gleichviel ob derselbe überall in Grund-, oder umgekehrten Bässen einherschritt.

5) Wir machten alsbald die Erfahrung, dass es nicht anzurathen ist, die Grundbässe aufzuschreiben und sich eigensinnig an dieselben zu binden, indem die sich herausbildende Melodie häufig zu Gunsten derselben eine Aenderung des zuerst gedachten Grundbasses verlangt. Man soll also das im Geiste entworfene Bild einer Grundbass-Reihe nur stückweise zur Ausführung

bringen, um überall gleich die Zweckmässigkeit des Gedachten prüfen zu können.

Jeden Bass, der aus einem zuerst gedachten Grundbass entsteht, wollen wir **h a r m o n i s c h e n F ü h r e r** (Grundbass-Führer) nennen.

7) Sämmtliche Sätze in diesem Kapitel ruhen mithin auf einem harmonischen, alle früheren Sätze im grossen Ganzen auf einem melodischen Führer.

8) Ein harmonischer Führer kann in der Regel nur für eine Unterstimme gedacht werden.

9) Der Führer wird allemal zuerst gedacht, sei er ein melodischer, oder ein harmonischer.

10) Der eine, wie der andere hat an rechter Stelle seine Vorzüge. Die Melodie bleibt aber in der Regel überall die Hauptsache, so sehr, dass auch die beste Harmoniefolge eine Missbildung der Melodie schlecht verdeckt. Gerade an dem Fortschreiten der verschiedenen Stimmen wird die Güte der Accordfolge am besten geprüft.

§ 130.

Es liegt nun sehr nahe, dem ganzen Bass weder ausschliesslich einen melodischen, noch harmonischen Führer zu geben, sondern ihn abwechselnd an den Schönheiten beider Führer Theil nehmen zu lassen, vorausgesetzt, wenn einmal der ganze Führer im Bass liegen soll.

Hierzu einige Beispiele, in welchen ich den melodischen Führer mit *m. F.*, den harmonischen mit *h. F.* bezeichnen will.

1.

m. F. *h. F.* *m. F.* *h. F.*

2.

Exercise 2 consists of four measures. The first measure is marked *m. F.* and the second *h. F.*. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

m. F. *h. F.*

3.

Exercise 3 consists of four measures. The first measure is marked *m. F.* and the second *h. F.*. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one flat (Bb).

m. F. *h. F.*

4.

Exercise 4 consists of four measures. The first measure is marked *h. F.* and the second *m. F.*. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one flat (Bb).

h. F. *m. F.*

5.

Exercise 5 consists of four measures. The first measure is marked *h. F.* and the second *m. F.*. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one flat (Bb).

h. F. *m. F.*

The final system shows measures 5-8 of exercise 5. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one flat (Bb). The first measure of this system is marked *h. F.*.

h. F.

1.

Exercise 1 consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line in the right hand, marked *m. F.* above the staff, and a supporting bass line in the left hand, marked *h. F.* below the staff. The bass staff continues with a melodic line in the left hand, marked *m. F.* above the staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The exercise concludes with a double bar line.

2.

Exercise 2 consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line in the right hand, marked *m. F.* above the staff. The bass staff continues with a melodic line in the left hand, marked *m. F.* below the staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The exercise concludes with a double bar line.

3. *m. F.*

Exercise 3 consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line in the right hand, marked *m. F.* above the staff. The bass staff continues with a melodic line in the left hand, marked *h. F.* below the staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The exercise concludes with a double bar line.

Siebenzehntes Kapitel.

Chromatische Accorde oder Ausweichungen.

§ 132.

Bisher haben wir in unsern harmonischen Sätzen keine andern, als leitereigene Töne gebraucht. Mit andern Worten: Jede der drei Stimmen unserer Sätze bewegte sich in leitereigenen Tonbildern. Wir benutzten ausschliesslich nur die sieben Stamm-töne einer bestimmten Dur- oder Moll-Tonleiter. Dabei erlaubten wir uns freilich, die Molltonleiter in verschiedenen Gestalten anzuwenden, aber darüber hinaus zogen wir auch hier keine andern (leiterfremde) Töne herbei.

§ 133.

Bekanntlich singen wir aber doch auch nicht selten in chromatischen Tonbildern und zwar aus Instinct und mit dem dunklern oder klarern Bewusstsein, in der einmal ergriffenen Tonart zu sein und zu bleiben — trotz Anwendung der nicht ganz gewöhnlichen — leiterfremden — Töne.

Schon im I. Theile dieses Buches sagten wir (§ 123 und 124): Es kommt nicht selten vor, dass wir unser Gefühl mittels der Töne der ergriffenen Tonart nicht genügend auszudrücken vermögen und daher noch andere Töne, ausser der Tonleiter — chromatische Töne — zu Hilfe nehmen. Durch solche chromatische Töne wird — da ihr Gebrauch nur ein aussergewöhnlicher

ist — die Tonleiter keine andere und darum die Tonart in dem Bewusstsein des Sängers und Hörers nicht verlassen.

Dem Sänger stehen also — in höchster Freiheit — in jeder Tonart alle Töne in und ausser der Leiter zu Gebote.

§ 134.

Als Grundlage nachfolgender Besprechung geben wir hier gleich einige Sätze mit Anwendung chromatischer (leiterfremder) Töne (die eingeklammerten Accorde mögen gelten, oder nicht, der Satz bleibt richtig) :

1.
 Treble clef: Ascending and descending eighth-note scale.
 Bass clef: Ascending and descending eighth-note scale.

2.
 Treble clef: Ascending and descending eighth-note scale with chromatic alterations.
 Bass clef: Ascending and descending eighth-note scale with chromatic alterations.

3.
 Treble clef: Ascending and descending eighth-note scale with chromatic alterations.
 Bass clef: Ascending and descending eighth-note scale with chromatic alterations.

4.
 Treble clef: Ascending and descending eighth-note scale with chromatic alterations.
 Bass clef: Ascending and descending eighth-note scale with chromatic alterations.

5.

Exercise 5 consists of 8 measures. The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4, G#4-A4, (G4-A4), G4-A4, (G4-A4), G4-A4, (G4-A4), and G4-A4. The bass staff contains a sequence of chords: G3, G3, (G3), G3, (G#3), G3, (G3), and G3. Fingerings 1, 2, and 3 are indicated above the first three measures of the bass staff.

6.

Exercise 6 consists of 8 measures. The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4, G#4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G#4-A4, G4-A4, and G4-A4. The bass staff contains a sequence of chords: G3, G3, G3, G3, G3, G#3, G3, and G3. Fingerings 1 and 2 are indicated above the first two measures of the bass staff.

7. 8.

Exercise 7 consists of 4 measures. The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4, G#4-A4, G4-A4, and G4-A4. The bass staff contains a sequence of chords: G3, G3, G3, and G3. Fingerings 1 and 2 are indicated above the first two measures of the bass staff. Exercise 8 consists of 4 measures. The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4, G#4-A4, G4-A4, and G4-A4. The bass staff contains a sequence of chords: G3, G3, G#3, and G3. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the first four measures of the bass staff.

Exercise 8 continues with measures 5-9. The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4, G#4-A4, G4-A4, G4-A4, G#4-A4, G4-A4, G4-A4, and G4-A4. The bass staff contains a sequence of chords: G3, G#3, G3, G3, G3, G3, G#3, and G3. Fingerings 5, 6, 7, 8, and 9 are indicated above the first five measures of the bass staff.

9.

Exercise 9 consists of 4 measures. The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4, G#4-A4, G4-A4, and G4-A4. The bass staff contains a sequence of chords: G3, G3, G#3, G3, G#3, G3, G#3, and G3. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the first four measures of the bass staff.

10.

1 2 3 4 5 6 7 8

11. 12.

1 2 3 4

1 2 3

13.

1

14.

1 2 3

15. 16.

1 2 3

1 2

§ 135.

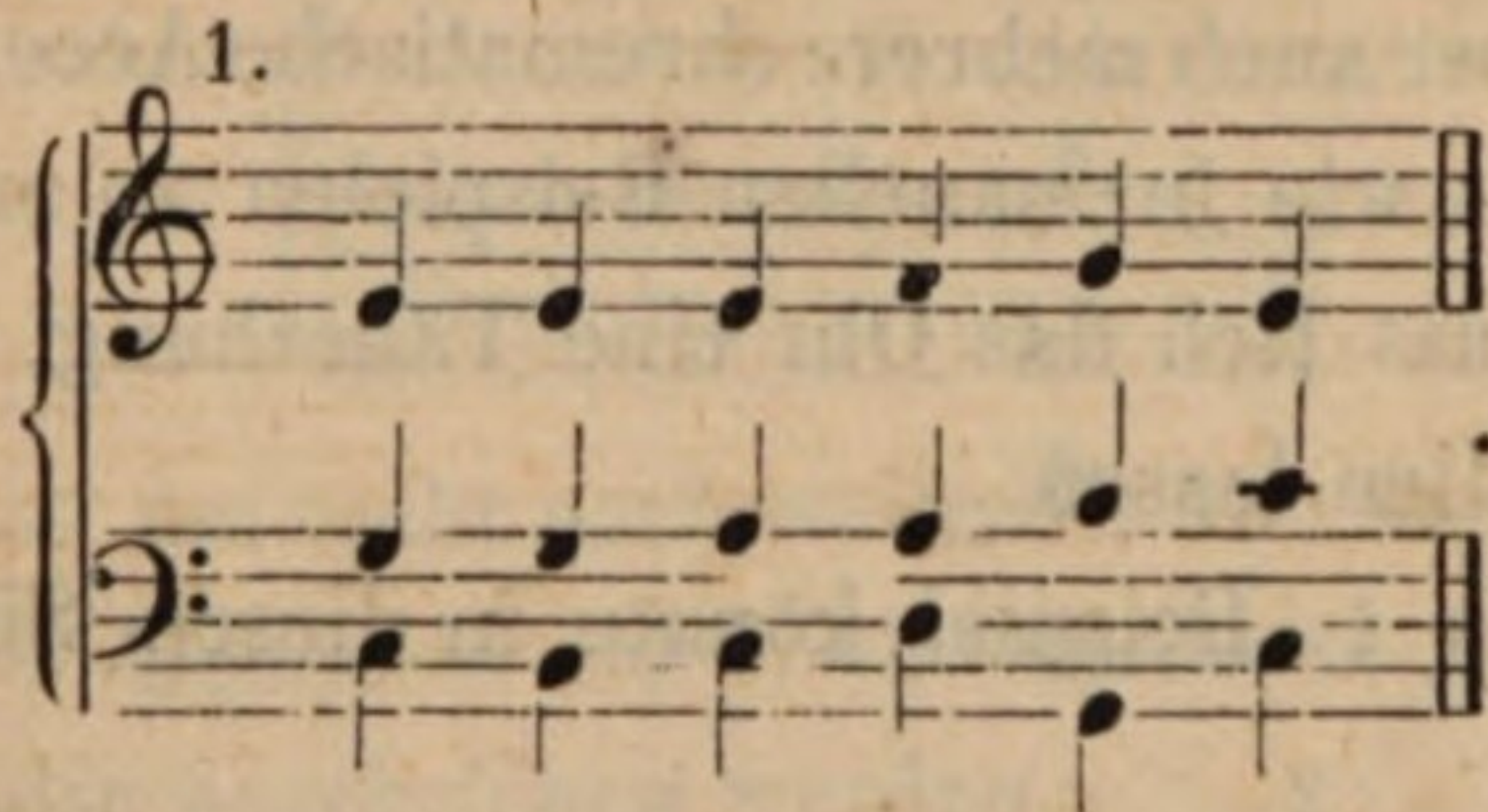
Bemerkungen zu den vorstehenden Beispielen:

1) Man spiele dieselben nicht nur so, wie sie da stehen, sondern auch jede einzelne Stimme für sich.

2) Nicht allein die einzelnen Stimmen bewahren die ergriffene Tonart, sondern auch die Accordfolge hält sie fest. Nirgend lässt sich in ungezwungener Auffassung ein Punkt angeben, wo der Componist mit Entschiedenheit eine andere Tonart ergriffen hat.

3) Der wesentliche Unterschied zwischen diesen Sätzen und den frühern besteht darin, dass wir uns hier durchaus nicht mehr an die, durch die Tonleiter vorgeschriebene Art der Dreiklänge binden, sondern uns die Freiheit nehmen, die gewohnten kleinen zu grossen, die grossen zu kleinen, oder auch übermässigen, oder auch kleine und grosse zu verminderten zu machen.

Ferner: In Sätzen aus lauter leitereigenen Dreiklängen erinnert jeder Accord an eine mit der Tonart des Satzes nächstverwandte Tonart; z. B.:



Hier erinnert der 2. Accord an die Tonart E-Moll, der 3. Accord an die Tonart A-Moll, der 4. an D-Moll und der 5. an G-Dur, alle nächstverwandt mit C-Dur.

Sobald aber leiterfremde Accorde auftreten, erinnern dieselben manche Hörer zunächst an weit entferntere Tonarten, kündigen aber für das geübtere Ohr nur um so gewisser den nächstfolgenden wieder leitereigenen Dreiklang an, der dann im Verein mit dem vorangegangenen fremden um so eindringlicher an eine verwandte Tonart erinnert.

So mag in Beispiel 1 der 1. fremde Accord Manchen an das weitentfernte E-Dur erinnern, der 2. fremde Accord an das entfernte A-Dur. In der Regel erwartet das Ohr aber im ersten Falle A-Moll, im zweiten D-Moll, also nächst Verwandte und kommt durch die fremden Töne keineswegs aus dem gewohnten Geleise.

4) Wir wollen solche leiterfremde Accorde, da sie also chromatische Töne enthalten,

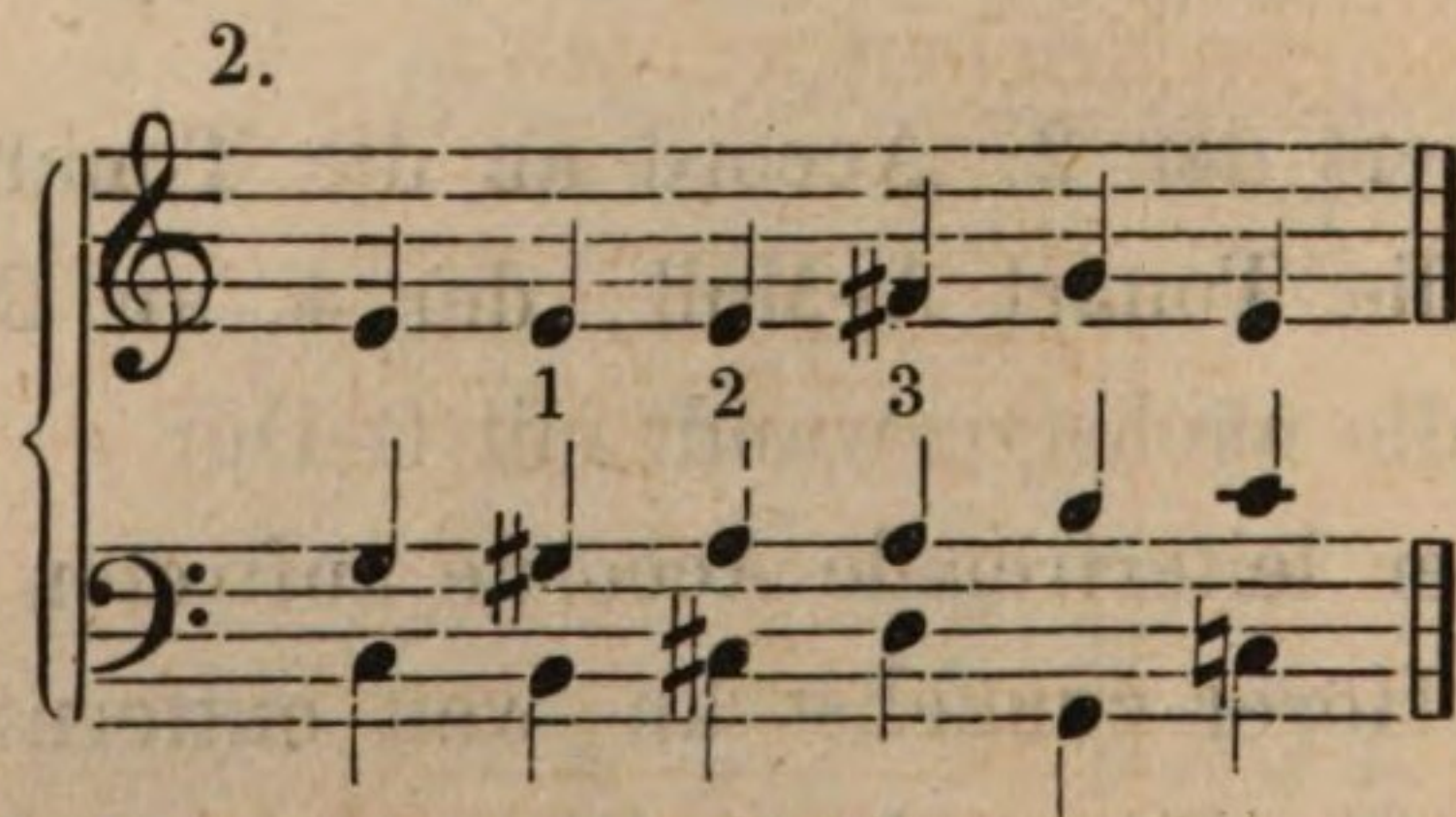
chromatische Accorde

nennen.

Es ist zwar gebräuchlicher, dieselbe Sache mit dem Ausdruck: harmonische Ausweichungen zu bezeichnen; doch halte ich die erstere Bezeichnung für sachgemässer und treffender.

5) Das musikalische Ohr ist gewohnt, jeden chromatischen Accord auf die herrschende Tonart — auf den tonischen Dreiklang — zu beziehen und denselben als eine verschärfte Ueberleitung zu dem folgenden leitereigenen Accord aufzufassen. Nicht selten folgen aber auch mehrere chromatische Accorde unmittelbar aufeinander — wie in manchen Beispielen zu sehen — und in diesem Falle muss sich das Ohr eine Täuschung, eine Trugfortschreitung gefallen lassen.

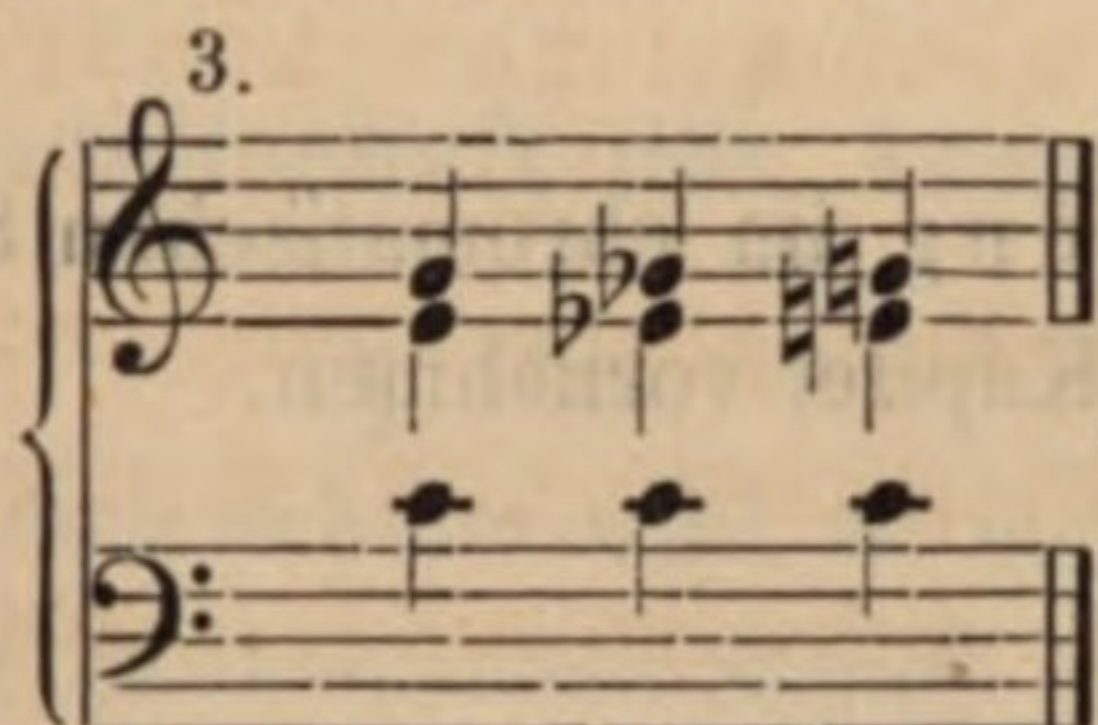
Gleich das 1. Beispiel könnte in diesem Sinne so lauten:



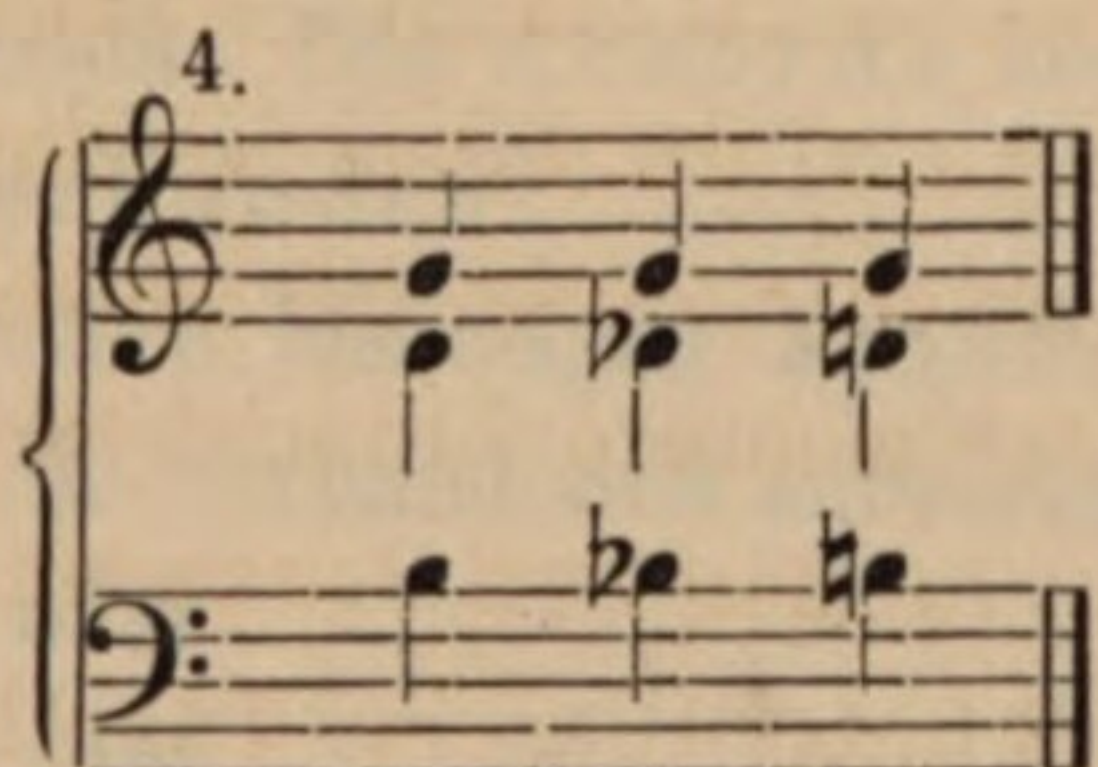
6) In keinem Beispiele sind die beiden Schlussaccorde chromatisch. Am Schlusse kehren wir selbstverständlich wieder vollständig zurück ins Hauptgeleise. Chromatische Accorde

würden hier unbefriedigend die Tonart verwischen. Die Alten freilich liebten es, auch ihre Mollsätze in Dur zu schliessen, z. B. A-Moll mit dem A-Dur-Dreiklang.

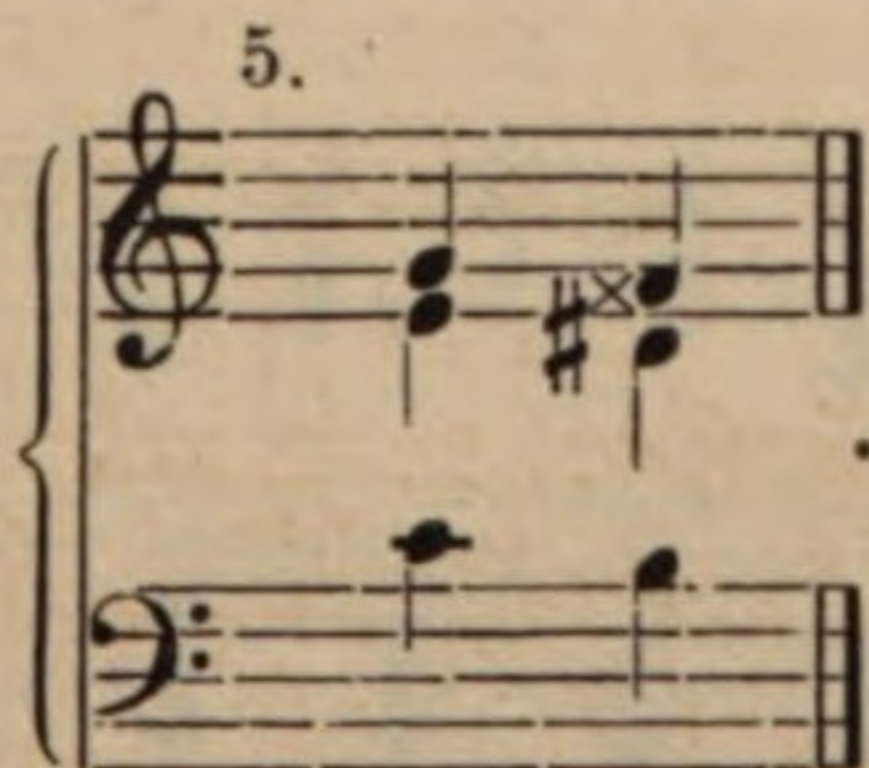
7) Mit der Richtigkeit der Schreibung (Notirung) der chromatischen Accorde hält man es so genau nicht. Man schreibt so, wie es am bequemsten ist und wie sich jede Stimme am leichtesten singen lässt. Z. B. im 6. Beispiele müsste der 1. chromatische Accord streng richtig so notirt sein :



In demselben Satze müsste der 2. chromatische Accord so aussehen :



Endlich — um nicht noch weitere Fälle namhaft zu machen — müsste im 7. Beispiele der 1. chromatische Accord, grammatisch richtig, also geschrieben werden :



8) Die chromatischen Accorde, mit Maass und Geschick angewandt, verleihen dem Satz einen grössern Reiz, an rechter Stelle wirken sie wie unerwartete Lichtblicke. Aber man thue

des Guten nicht zu viel! Ueberladung mit so wohlfeiler Zierath hebt die sonst gute Wirkung auf. Am besten ist in der Regel ihre Stellung in der Mitte des Satzes. In dieser Beziehung sind die mitgetheilten Beispiele nicht eben mustergiltig, da es uns hier vorzugsweise um vielfache Anwendung und Uebung zu thun ist. Indess werden wir später Gelegenheit haben, auf solche Stellen in ausgedehntern Compositionen hinzuweisen, wo eine ununterbrochene Reihe von chromatischen Accorden ganz am Orte ist.

9) Die Uebung im chromatischen Satz soll der Schüler erst im folgenden Kapitel vornehmen.

Achtzehntes Kapitel.

Verwandtschaft der Accorde.

§ 136.

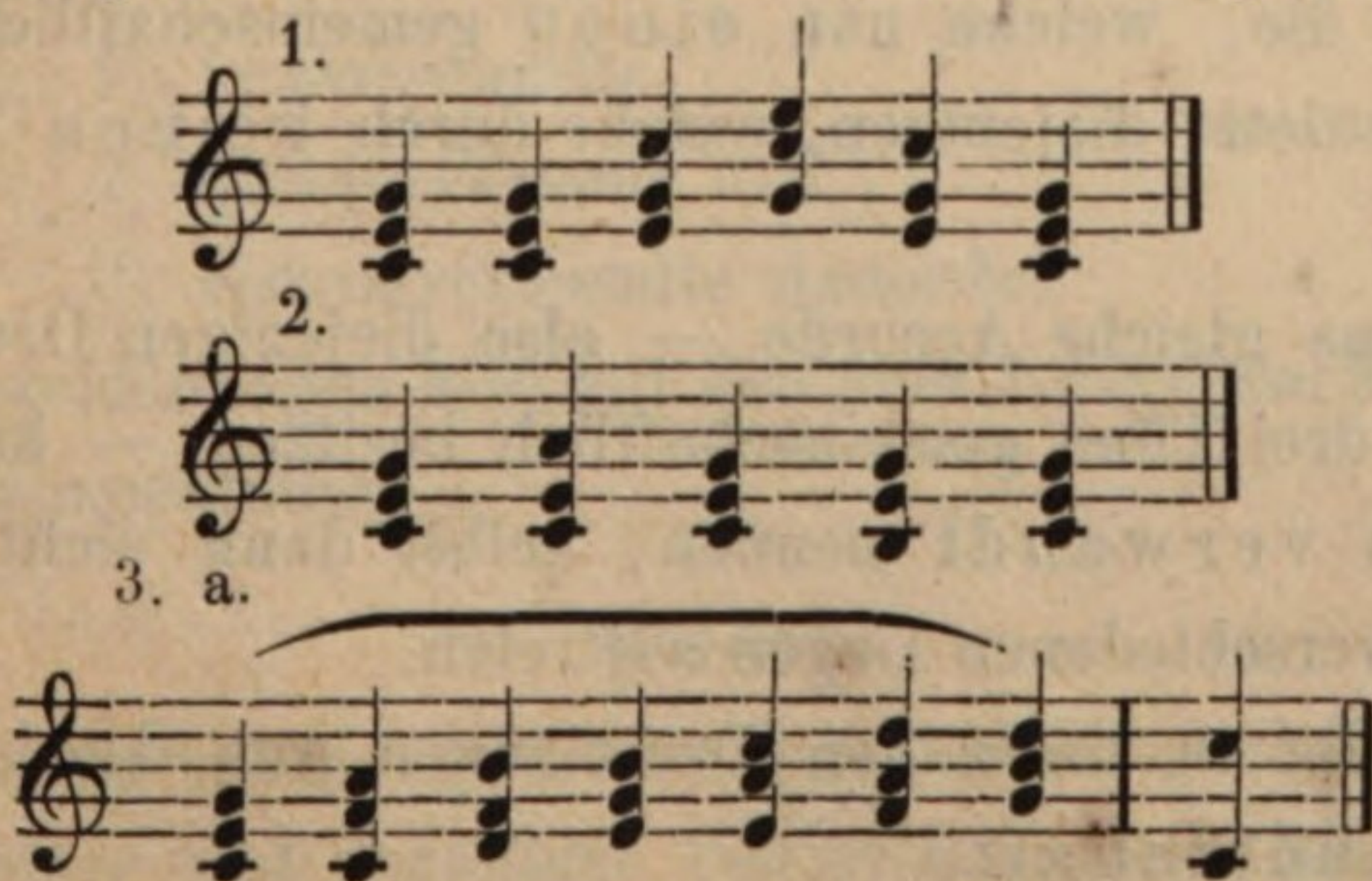
Dem aufmerksamen Schüler wird es nicht entgangen sein, dass in allen unsern harmonischen Sätzen irgend zwei aufeinanderfolgende Accorde entweder keinen gemeinschaftlichen Ton haben, oder einen, oder mehrere.

Mit andern Worten: Die Accorde sind entweder verbunden, oder unverbunden.

Da nun alle unsere bisherigen Accorde aus Dreiklängen bestehen, so müssen die verbundenen entweder

- 1) in 3 Tönen, oder
- 2) in 2 Tönen, oder
- 3) in 1 Ton verbunden sein. Zuletzt folgten dann
- 4) die nichtverbundenen.

Hier zu jeder der vier Arten von Accordfolge ein Beispiel:



3. b.

4. a.

4. b.

§ 137:

Wenn nun zugegeben werden muss, dass alle Accorde gegen einander in einem gewissen Verwandtschafts-Verhältnisse stehen und zwar in einem nähern, oder entfernteren; so sind unstreitig diejenigen leitereigenen Dreiklänge sich am nächsten verwandt, welche durch zwei gleiche Töne verbunden sind, dann folgen die, welche nur einen gemeinschaftlichen Ton haben und zuletzt diejenigen, welche durch keinen Ton verbunden sind.

Durchaus gleiche Accorde — also diejenigen Dreiklänge, welche alle drei Töne gemeinschaftlich besitzen — kann man nicht füglich verwandt nennen, selbst dann nicht einmal, wenn sie in verschiedenen Lagen auftreten.

Somit gibt es unter den Dreiklängen nur drei Grade der Verwandtschaft.

Demnach ist es fast selbstredend, dass sich die Accorde der 1. Verwandtschaft am innigsten verbinden, schon etwas loser diejenigen der 2. Verwandtschaft und in manchen Fällen fast widerspänstig die Verwandten 3. Grades.

§ 138.

Zu bemerken ist, wenn auch nach den bisher gesammelten Erfahrungen des Schülers fast überflüssig, dass in harmonischen Sätzen die drei Verwandtschaftsgrade sich in allem möglichen Wechsel folgen können.

§ 139.

Vielleicht aber hat der Schüler noch nicht entdeckt, dass der Grundbass bei Verbindung der Accorde erster Verwandtschaft einen Terzen-Schritt (steigend, oder fallend); bei Verbindungen zweiter Verwandtschaft einen Quinten-Schritt (steigend, oder fallend); und bei Verbindungen dritter Verwandtschaft einen Secunden-Schritt (steigend, oder fallend) macht. Das Alles ist in vielen Beispielen zu §. 126 deutlich zu sehen.

§ 140.

In diesem Sinne gibt es in Bezug auf die Verwandtschaft der Accorde

- 1) terzverwandte,
- 2) quintverwandte und
- 3) secundverwandte Accorde,

welche Bezeichnungen also mit den zuerst gegebenen, der Sache nach, zusammenfallen.

§ 141.

Vorläufig haben wir die Verwandtschaftsgrade nur auf die Accorde einer und derselben Tonart bezogen. Aber auch die

gleichen Töne der Accorde verschiedener Tonarten ziehen sich gegenseitig an, so dass Accorde z. B. aus der C-Dur-Tonart sich ganz gern mit solchen aus weit entfernten Tonarten (etwa aus E-Dur, oder As-Dur, oder F-Moll) verbinden, wenn eben nur das gemeinschaftliche Band — die gleichen Töne — in beiden Accorden vorhanden ist.

Wie diejenigen Tonleitern am nächsten verwandt sind und sich am liebsten mit einander verbinden, welche die meisten gleichen Töne haben, so und nach demselben Gesetze verbinden sich die Accorde. Mit dem Unterschiede, dass nach diesem Gesetze sich die scheinbar entferntesten Accorde unmittelbar verbinden, wo hingegen die Verbindung sehr entfernter Tonleitern schwer und unverständlich wird.

§ 142.

Hiermit ist das Mittel zur leichten und gefälligen Einführung chromatischer Accorde gegeben: Man Sorge nur, dass die auf einanderfolgenden Accorde (durch einen, oder zwei Töne) verbunden sind. Dasselbe Mittel befähigt uns, nach den stärksten Ausweichungen auch wieder in das leitereigene Geleise einzulenken.

§ 143.

Nun werden sämtliche Beispiele in § 134 dem Schüler durchaus verständlich sein und es wird ihm wohl gelingen, ähnliche Sätze — mit chromatischen Accorden oder Ausweichungen — am Klavier zu extemporiren, oder niederzuschreiben und zwar in allen Tonarten. Vorher möchte ich ihn jedoch noch aufmerksam machen auf die Benutzung enharmonischer Töne zur Verbindung scheinbar sehr fremder Accorde — wie geschehen in § 134 No. 10, 11 und 14.

§ 144.

Wir haben gefunden, dass die nähere Verwandtschaft der Accorde auf dem Vorhandensein gleicher Töne beruht. Wir

wissen aber auch, dass sich gleichwohl auch solche leitereigene Accorde unmittelbar folgen, welche nicht (durch gleiche Töne) verbunden sind — die secundverwandten. Ja, es ist — um in der Accordfolge den kühnsten Schritt zu thun und jeder Fessel sich zu entledigen — in freier Weise auch gestattet, selbst die entlegensten Accorde ohne jedes äussere Band nach einander auftreten zu lassen, wofür natürlich Niemand anders die Verantwortung übernimmt, als der Componist selbst. Noch mehr würde man bei solchen ungewöhnlichen Accordfolgen wagen, wollte man nicht die natürlichste, bequemste Stimmenführung, nicht das Vermeiden der Quinten- und Octavenparallelen und der unharmonischen Querstände beobachten, was Alles ja im Allgemeinen für gewöhnliche Fälle geboten ist.

Wir geben auch für diese freiesten Accordverbindungen einige Beispiele :

The image displays nine musical examples of chord progressions, numbered 1 through 9. They are arranged in three rows of three. Each example is written on a grand staff (treble and bass clef) and shows various chord changes and voice leading. Examples 1, 2, and 3 are in the first row; 4, 5, and 6 in the second; and 7, 8, and 9 in the third. The progressions illustrate different ways to connect chords, some using common tones and others using more complex voice leading.

10. 11. 12. 13.

14. 15.

Das letzte Beispiel (No. 15) zeigt eine vermischte Anwendung von verbundenen und unverbundenen chromatischen Accorden, von enharmonischen Verwechselungen, von Ausweichungen verschiedener Stärke, wobei aber doch jede Stimme der Sangbarkeit nicht all zu viel zumuthet, welche bei allen Ausweichungen die meiste Berücksichtigung verdient.

Nach den hier nun gemachten Erfahrungen dürfen wir für jetzt von diesem Kapitel Abschied nehmen mit der Summa:

Sofern die melodiöse Fortschreitung der Stimmen gewahret bleibt, darf jedem Dreiklange jeder andere folgen.

Neunzehntes Kapitel.

Tonschlüsse oder Cadenzen.

§ 145.

Bekanntlich darf man einen Redesatz mit jedem beliebigen Laute und mit jeder beliebigen Wortart schliessen. Dagegen ist es in der Regel nicht gestattet, einen musikalischen Satz willkürlich mit irgend einem Tone, oder irgend einem Accorde zu beenden. Wir sind hier im Gegentheil an ganz bestimmte Töne und daher auch an ganz bestimmte Accorde gebunden, welche uns von der Natur vorgeschrieben sind.

Schon im vierten Kapitel des I. Theiles machten wir bei einstimmigen Sätzen die Beobachtung, dass dieselben vollkommen beruhigend mit der *Tonica* abschliessen, weniger beruhigend mit der *Terz*, am wenigsten beruhigend (und nur als höchst seltene Ausnahme) mit der *Quinte*. Wie das hier Gesagte für die Oberstimme galt, so gilt es auch für die zweite und dritte Stimme mit folgenden Beschränkungen:

- a) Die zweite Stimme schliesst häufig mit der *Quinte*, z. B.



Anm. In jenem 2. Beispiele schliesst die Unter-Stimme nicht, wie gewöhnlich, mit der *Tonica*, sondern mit der *Terz*, was erlaubt ist, wenn dieselbe vom Sopran gesungen wird.

Solche Schlüsse findet man die Menge in dreistimmigen Sätzen für Kinder- oder Sopranstimmen.

b) Die Unterstimme schliesst niemals mit der Quinte.

Dies Alles finden wir im letzten Accorde aller von uns bisher aufgeführten harmonischen Sätze.

Genug: Das musikalische Gewissen will, dass wir unsere Sätze in allen Stimmen mit einem der drei Töne aus der Tonicagruppe abschliessen.

Freilich hat man in neuerer Zeit auch wohl einmal sogar hiervon Abstand genommen. Man schliesst dann aber eben nicht, sondern endigt nur das Tonstück und überlässt dem Zuhörer, den Schluss selbst zu setzen, wie auf eine Schlussfrage des Redners das Auditorium sich die Antwort selbst geben soll.

§ 146.

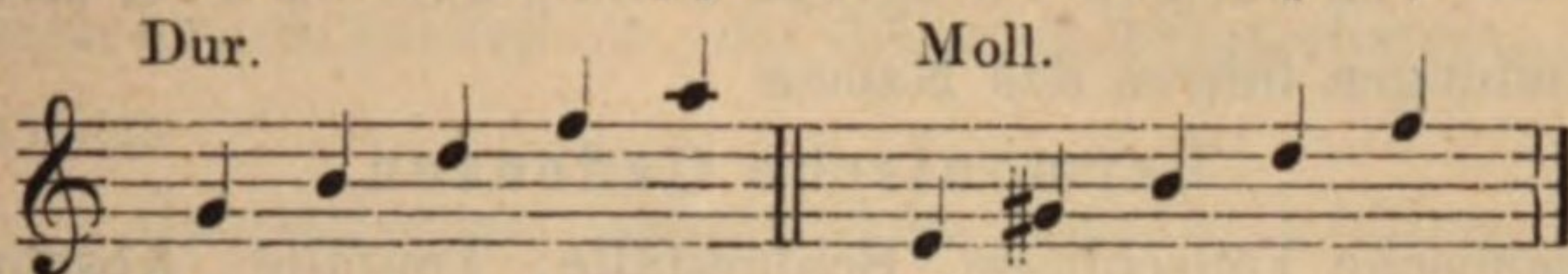
Aus dem, im vorhergehenden § Entwickelten folgt, dass der Schlussaccord eines Satzes kein anderer sein kann — abgesehen von der zuletzt genannten äusserst seltenen Anomalie — als der tonische Dreiklang. Denn, da die Schlusstöne aus der Tonicagruppe genommen werden müssen; so ist eben jener Dreiklang als Schlussaccord eine nothwendige Folge.

Somit ist auch der tonische Dreiklang als Schlussaccord harmonischer Sätze (in Dur und Moll) ein musikalisches Naturgesetz. Unberücksichtigt bleibt dabei mit Recht jene mehrmals angedeutete sehr kühne Hinwegsetzung über das Gesetz.

§ 147.

Wenn der aufmerksame Schüler den Schluss der bisher aufgeführten und der von ihm selbst notirten Sätze betrachtet; so findet er, dass nicht nur die letzten, sondern auch die vorletzten Schlusstöne und Schlussaccorde an ein bestimmtes Gesetz gebunden sind. Nämlich:

Der vorletzte Accord besteht aus Tönen der Dominanten-Gruppe (I. Theil, 6. Kapitel):



und zwar entweder

a) aus den drei ersten Tönen dieser Gruppe (g-h-d; e-gis-h), also aus dem grossen Dreiklang auf der Oberdominante, oder

b) aus den zwei letzten Tönen dieser Gruppe mit Hinzuziehung der Tonica (f-a-c; d-f-a), also für Dur aus dem grossen Dreiklang, für Moll aus dem kleinen Dreiklang auf der Unterdominante.

Beispiele zu a) und zu b):

a. 1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. b. 9. 10.

11. 12. 13. 14.

§ 148.

Die, im vorigen Paragraphen aufgeführten Zwei-Accordverbindungen führen den Namen

harmonische Cadenzen

(harmonische Tonschlüsse, Schlussfälle, Tonfälle, Abschnittsformeln), wenn sie einen Satz, oder einen Abschnitt abschliessen. Thun sie das nicht, so können sie jede beliebige Stelle im Satze einnehmen und haben vor allen übrigen Accordverbindungen nichts voraus und dieselbe Bedeutung. Es sind dann eben keine Cadenzen. Z. B.

The image contains two musical examples, labeled 1. and 2., illustrating harmonic cadences. Example 1 is in 3/4 time and shows a single cadence at the end of a phrase. Example 2 is in 2/4 time and shows three distinct cadences within a phrase, each marked with a bracket above the treble staff.

Hier bilden in dem 1. Beispiele dieselben Accorde nur eine Cadenz, während sie im 2. Beispiele drei Cadenzen abgeben.

Also entscheidet die Betonung, die rhythmische Stellung der in Rede stehenden Accorde darüber, ob sie eine Cadenz bilden, oder nicht. (Darüber später ein Mehreres). Nicht irgendwo das Auftreten jener Accorde bildet eine Cadenz, sondern da, wo wir einen Abschluss, oder Abschnitt hörbar machen wollen, verlangt das Ohr eben die Accordverbindung, welche man eine Cadenz nennt.

§ 149.

Da es noch andere Cadenzen gibt — welche wir alsbald kennen lernen werden —, als die oben besprochenen; so hat man diese

Ganzcadenzen, Ganzschlüsse, tonische Schlüsse genannt. Sie stehen nicht nur am Schlusse eines zusammengesetzten Satzes sondern auch im Verlaufe desselben. (§ 148, 2. Beisp.)

Die Ganzcadenzen sind

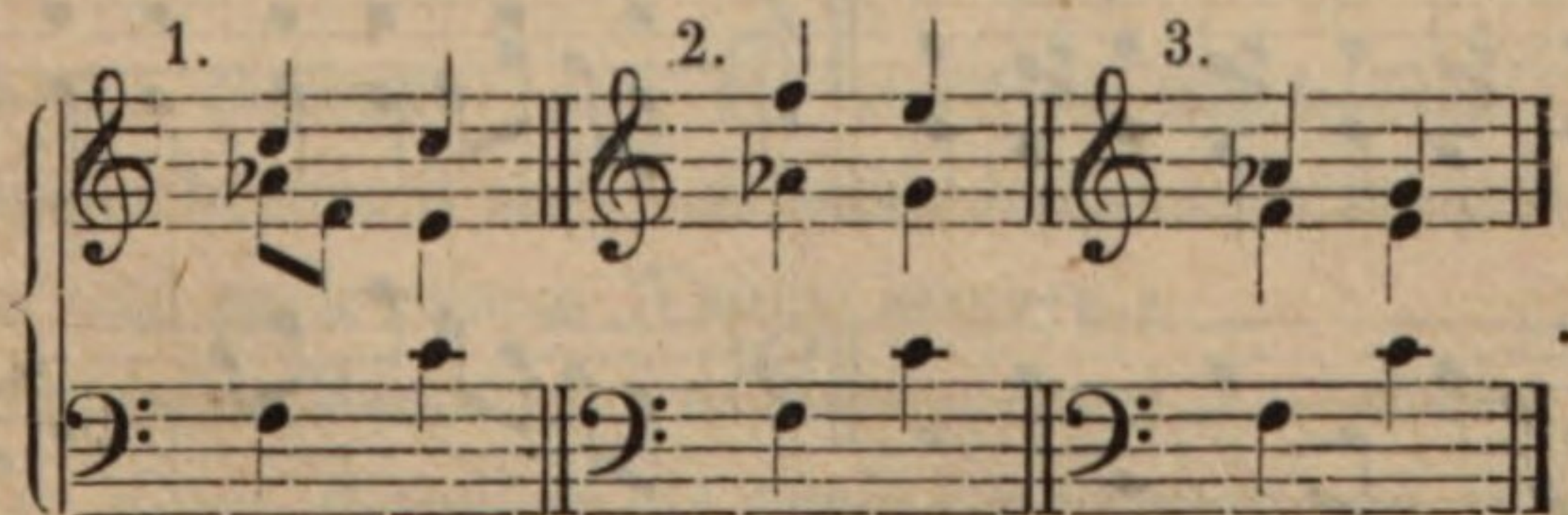
- a) authentisch (§ 147, Beisp. 1—8), oder
- b) plagalisch (§ 147, Beisp. 9—14).

Zur Zeit, als noch die Kirchentöne herrschend waren, hiess eine Melodie authentisch, wenn sie sich in ihrem ersten Theile bis zur Quinte der Tonart erhob; plagalisch, wenn diese Erhebung sich nur bis zur Quarte erstreckte. Daher noch jetzt jene Namen, da ja die authentischen Schlüsse von der Oberquinte, die plagalischen dagegen von der Oberquarte in den Accord der Tonica gehen.

Der authentische Tonschluss wird weit öfter gebraucht, als der plagalische. Der Schüler empfindet und erkennt ja wohl, dass jener vollkommener beruhigt, als dieser, dass jener in seinen beiden Accorden eine harmonische Senkung, dieser dagegen eine harmonische Erhebung enthält. Indess ist jeder an rechter Stelle das Rechte.

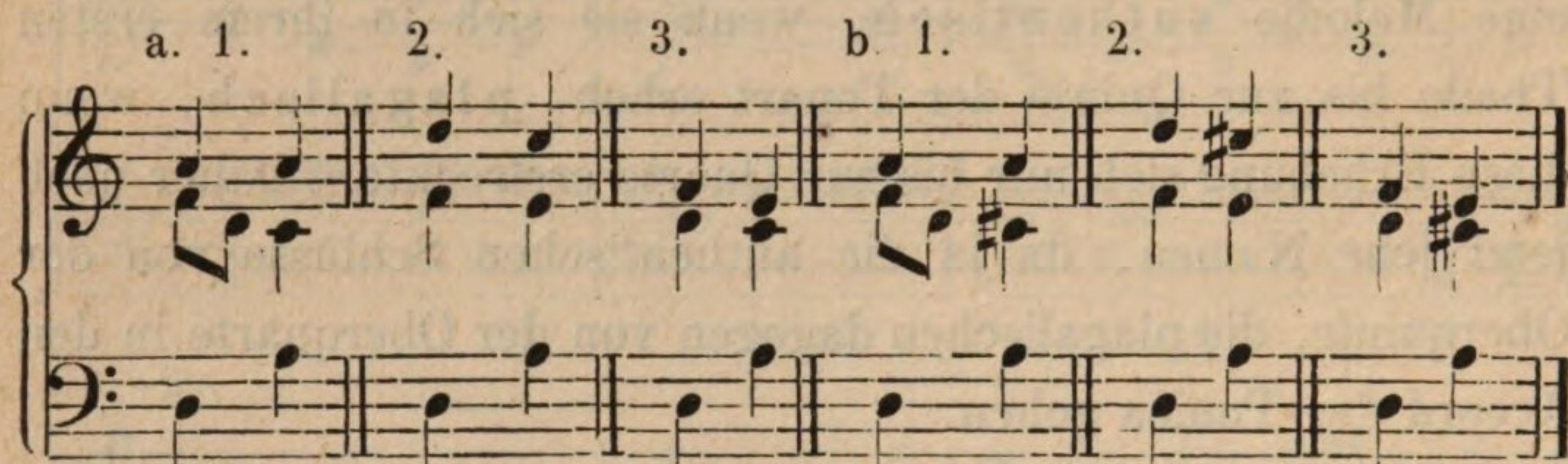
§ 150.

Der erste Accord des plagalischen Schlusses in Dur wird zuweilen in einen Moll-Accord verwandelt:



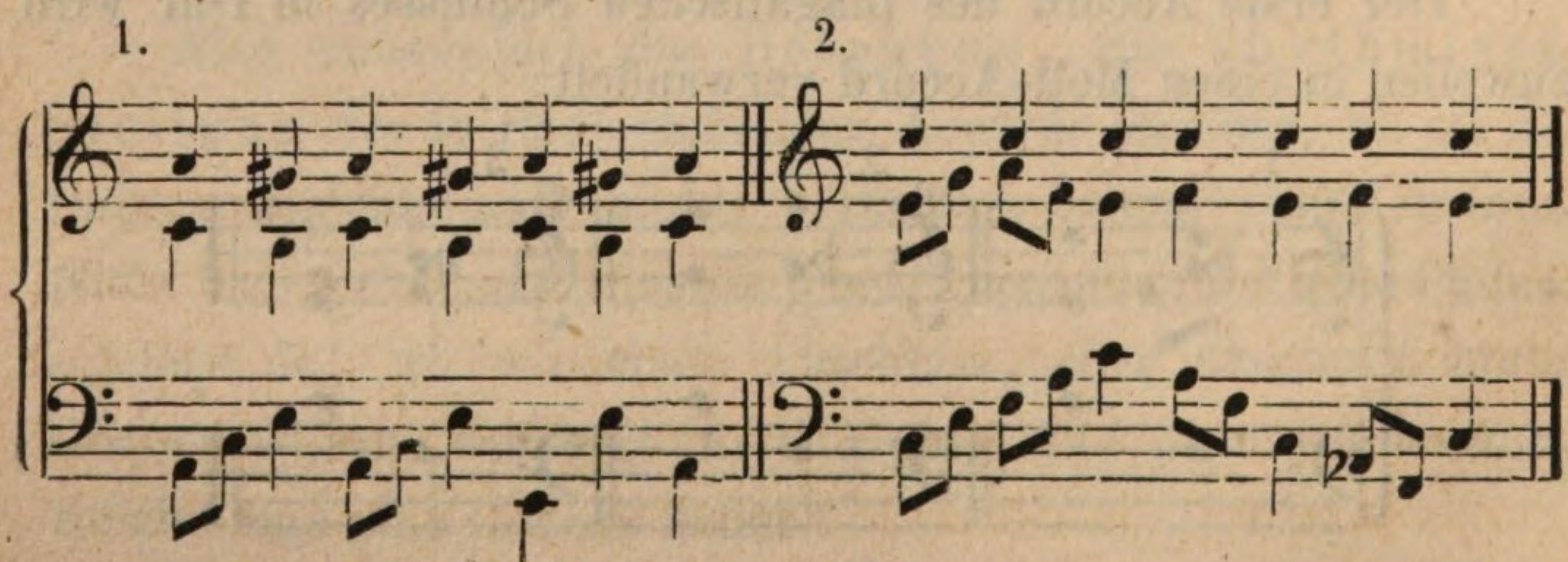
Der plagalische Dur-Schluss hat also zwei Formen: eine Dur- und eine Moll-Form. Die letztere bewirkt durch die noch tiefere harmonische Senkung in Moll eine desto grössere Schluss-erhebung in das Dur der Tonica.

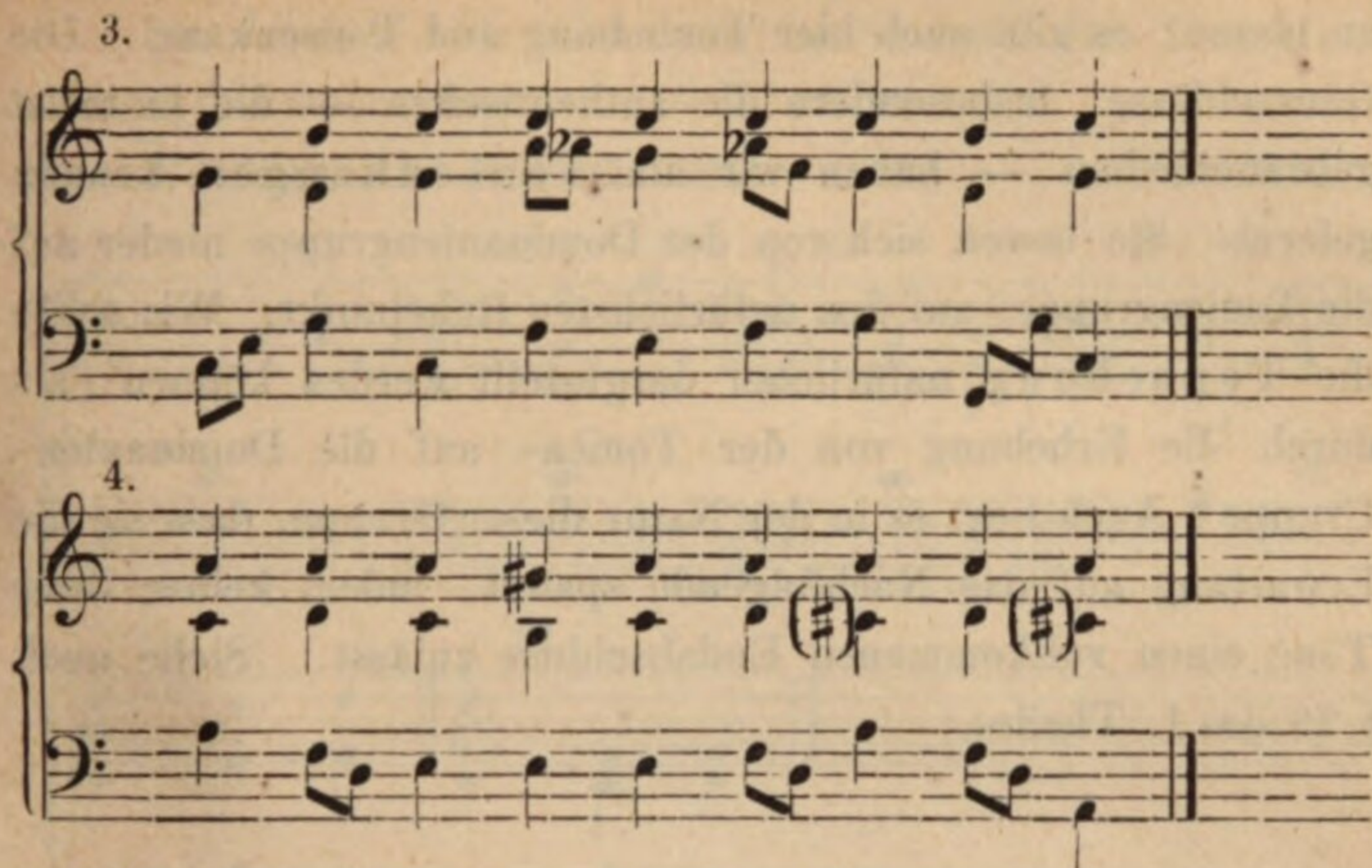
Der plagalische Schluss in Moll-Sätzen kann eine ähnliche Umwandlung des ersten Accordes nicht gestatten. Denn hier umgekehrt den kleinen Dreiklang der Unterdominante in einen grossen zu verwandeln, kann dem Ohre nicht zusagen. Da-gegen verwandelt man hier wohl den Schlussaccord — wie schon früher bemerkt wurde — in einen Dur-Dreiklang, so dass also der plagalische Ganzschluss auch für Moll-Sätze in zweierlei Form erscheint:



§ 151.

Um den Ganzschluss zu Ende eines Stücks — den Final-schluss — möglichst zu bekräftigen, geschieht es wohl, dass der authentische, oder plagalische Schluss mehrmals nach ein-ander wiederholt wird, oder auch beide Schlüsse vereinigt auf-treten. Z. B.





Wenn ein so zusammengesetzter Finalschluss mit dem plagalischen schliesst, so heisst er wohl der grosse Kirchen-Schluss. Die umgekehrte Ordnung (3.) ist für die Kirche weniger passend.

§ 152.

Wenn der Redner den Vordersatz eines zusammengesetzten Satzes deutlich als einen solchen durch die Betonung hinstellen will; so spricht er den erstern tonhebig und den Nachsatz tonsenkig. Durch die Tonhebung stellt er den Vordersatz als einen unvollendeten Gedanken hin und spannt die Aufmerksamkeit um so mehr auf den Nachsatz. Der erste Satz dieses Paragraphen ist zugleich ein Beispiel zu solcher Betonung,

wie auch der folgende: »Da wir von Gott zur Glückseligkeit durch Tugend bestimmt sind; so sollte Jeder nach tugendhafter Gesinnung und nach reinem Wandel streben.«

Auch in der Musik gibt es Vorder- und Nachsätze; auch hier gibt es Mittel, dieselben als solche zu trennen und auffassen

zu lassen; es gibt auch hier Tonhebung und Tonsenkung. Die Ganzschlüsse, insbesondere die authentischen — die ja meist gebräuchlichen — haben wir als Tonsenkungen kennen gelernt. Sie lassen sich von der Dominantengruppe nieder auf die Tonicagruppe, auf den natürlichsten Ruhepunkt. Wie sollte die Tonhebung natürlicher dargestellt werden können, als durch die Erhebung von der Tonica- auf die Dominanten-Gruppe? Auch liegt es in der Natur dieser Gruppe, dass sie die Erwartung auf das Nachfolgende spannt, indem keiner ihrer Töne einen vollkommenen Endabschluss zulässt. (Siehe auch § 29 des I. Theiles.)

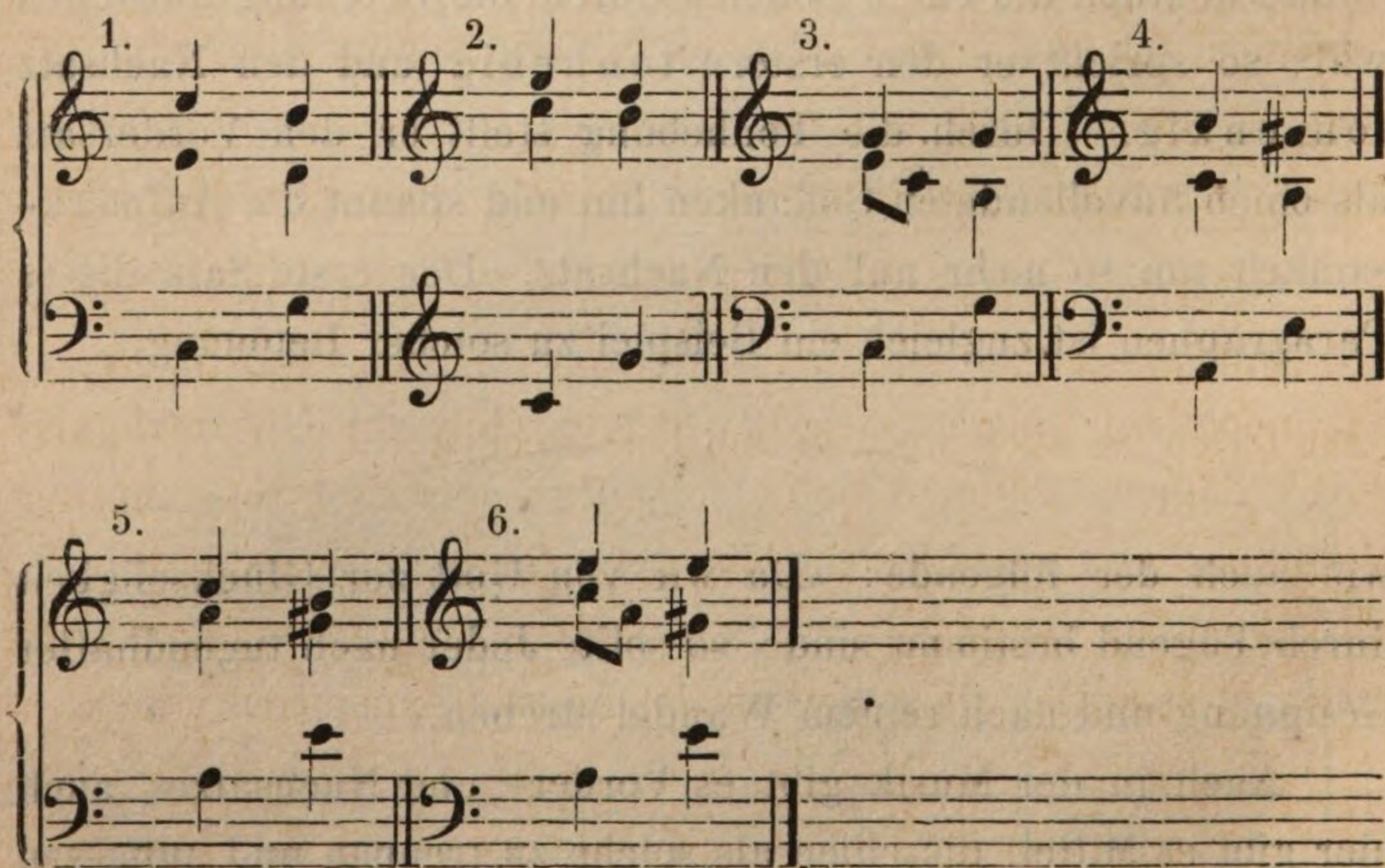
§ 153.

Diese Tonschlüsse mit dem Accord der Tonicagruppe zur Dominantengruppe als Ruhepunkt zu Ende des Vordersatzes gehören zu den

Halb-, oder Dominanten-Schlüssen.

Man unterscheidet auch hier, wie bei den Ganzschlüssen,

a) authentische Halbschlüsse:



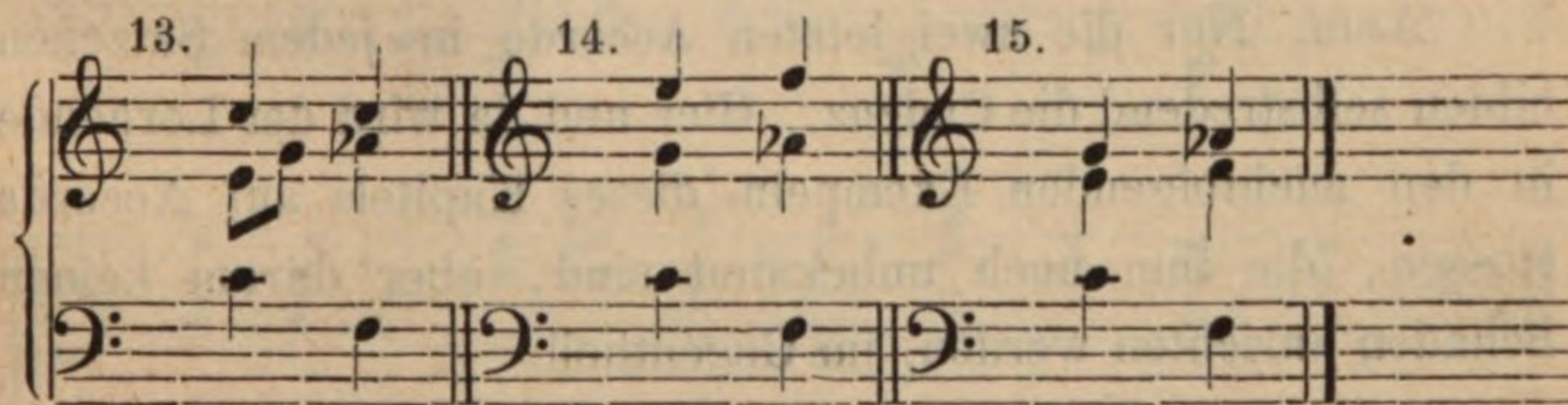
Sie erheben sich also von dem Accord der Tonica zum Accord der Oberquinte.

b) plagalische Halbschlüsse :

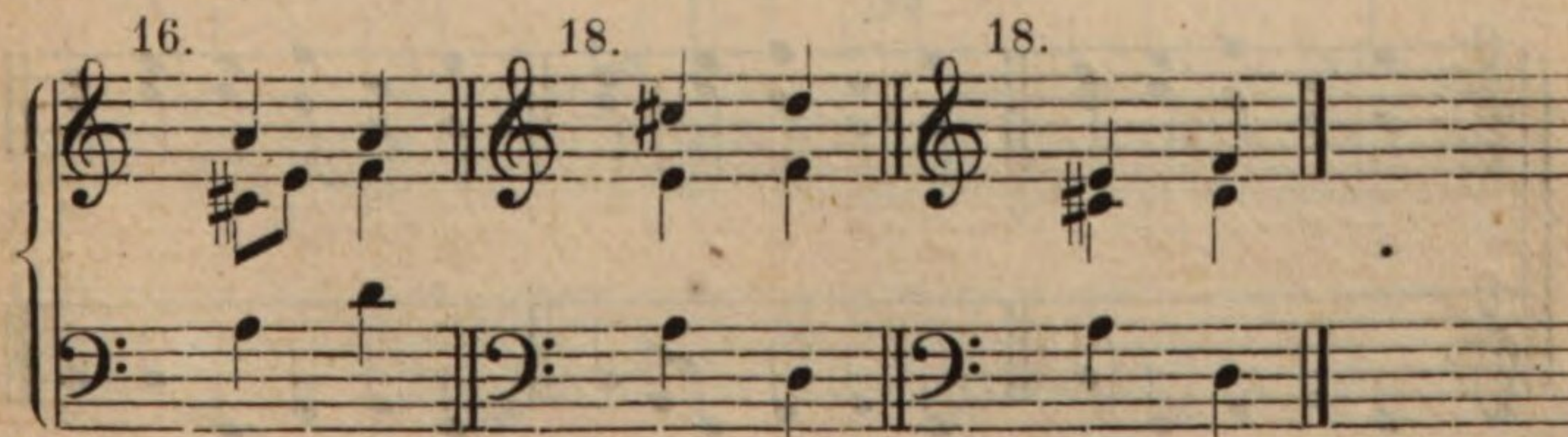


Sie senken sich also von dem Accord der Tonica auf den Accord der Unter-Dominante.

Die plagalischen Halbschlüsse für Dursätze nehmen, wie bei den plagalischen Ganzschlüssen, auch folgende Mollform an :



Ferner verwandelt sich bei den plagalischen Halbschlüssen in Mollsätzen der tonische Mollaccord — wie bei den Ganzschlüssen — auch wohl in den Dur-Accord :



§ 154.

Unter den Halbschlüssen ist wiederum der authentische der meist bestimmte und meist beliebte. Und da er auf der Oberdominante (der Dominante schlechtweg) ruht, so gehört er in erster Reihe unter die

Dominantenschlüsse.

Diesen Namen tragen nämlich vorzugsweise alle Schlüsse auf der Ober-Dominante, gleichviel welcher passende Accord dem Dreiklang auf der Dominante vorhergeht. Es gibt also nicht nur die leitereigene Accordfolge: 1—5 (§ 153, 1. bis 6.), sondern jede andere Stufe ist vor der Dominante erlaubt, also auch: 2—5, 3—5, 4—5, 6—5 und 7—5. Und nicht genug damit: Der erste Accord des Dominantenschlusses kann jeder leiterfremde, jeder chromatische Accord sein, der dem Componisten passend scheint.

Die folgenden Beispiele zeigen, wie verschieden die Dominantenschlüsse in Bezug auf deren 1. Accord sein können.

Anm. Nur die zwei letzten Accorde in jedem Sätzchen bilden selbstredend die Cadenz. Hier und da wird der Lernende in den nachfolgenden Exempeln dieses Kapitels auf Accorde stossen, die ihm noch unbekannt sind, aber darum keinen Schaden anrichten werden, im Gegentheil.

Dominantenschlüsse

a) in Dur:

1. 2. 3.

4. 5. 6.

Exercise 4: Treble staff (G4, A4, B4, C5, D5, E5), Bass staff (C3, D3, E3, F3, G3, A3).
Exercise 5: Treble staff (F4, G4, A4, B4, C5, D5), Bass staff (D3, E3, F3, G3, A3, B3).
Exercise 6: Treble staff (E4, F4, G4, A4, B4, C5), Bass staff (E3, F3, G3, A3, B3, C4).

7. 8. 9.

Exercise 7: Treble staff (D4, E4, F4, G4, A4, B4), Bass staff (B2, C3, D3, E3, F3, G3).
Exercise 8: Treble staff (C4, D4, E4, F4, G4, A4), Bass staff (G2, A2, B2, C3, D3, E3).
Exercise 9: Treble staff (B3, C4, D4, E4, F4, G4), Bass staff (F2, G2, A2, B2, C3, D3).

10. 11.

Exercise 10: Treble staff (F4, G4, A4, B4, C5, D5), Bass staff (E3, F3, G3, A3, B3, C4).
Exercise 11: Treble staff (E4, F4, G4, A4, B4, C5), Bass staff (D3, E3, F3, G3, A3, B3).

12. 13.

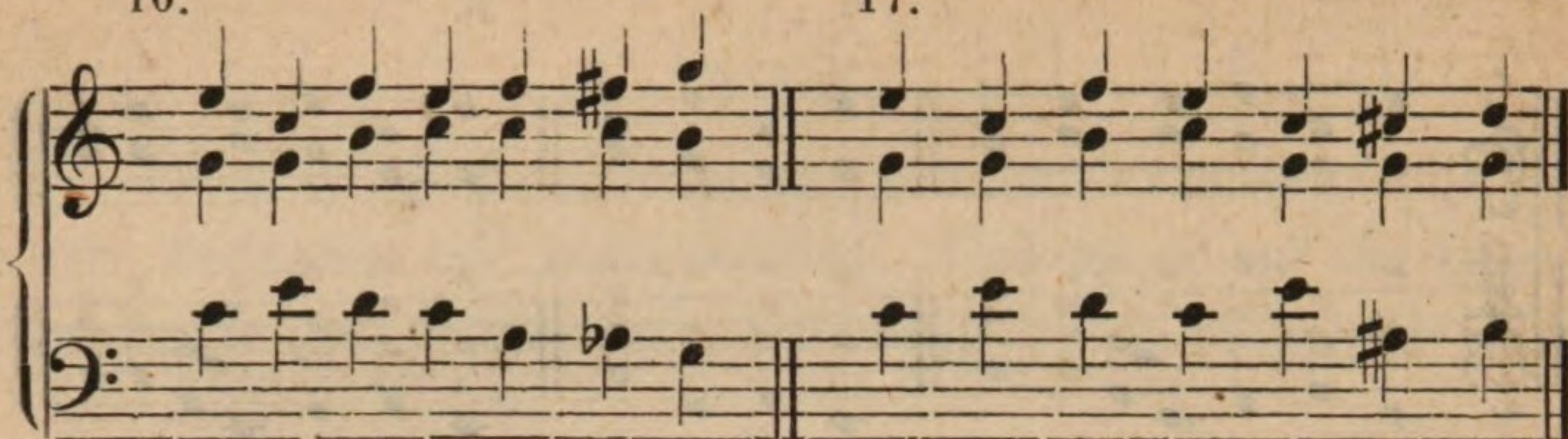
Exercise 12: Treble staff (D4, E4, F4, G4, A4, B4), Bass staff (B2, C3, D3, E3, F3, G3).
Exercise 13: Treble staff (C4, D4, E4, F4, G4, A4), Bass staff (G2, A2, B2, C3, D3, E3).

14. 15.

Exercise 14: Treble staff (B3, C4, D4, E4, F4, G4), Bass staff (F2, G2, A2, B2, C3, D3).
Exercise 15: Treble staff (A3, B3, C4, D4, E4, F4), Bass staff (E2, F2, G2, A2, B2, C3).

16.

17.

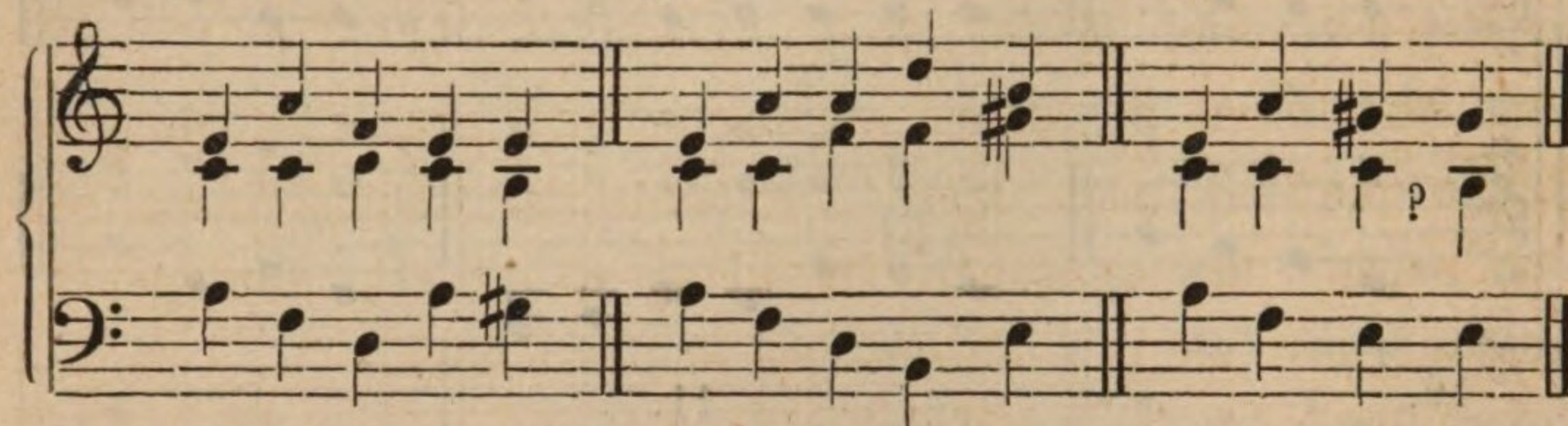


b) in Moll.

1.

2.

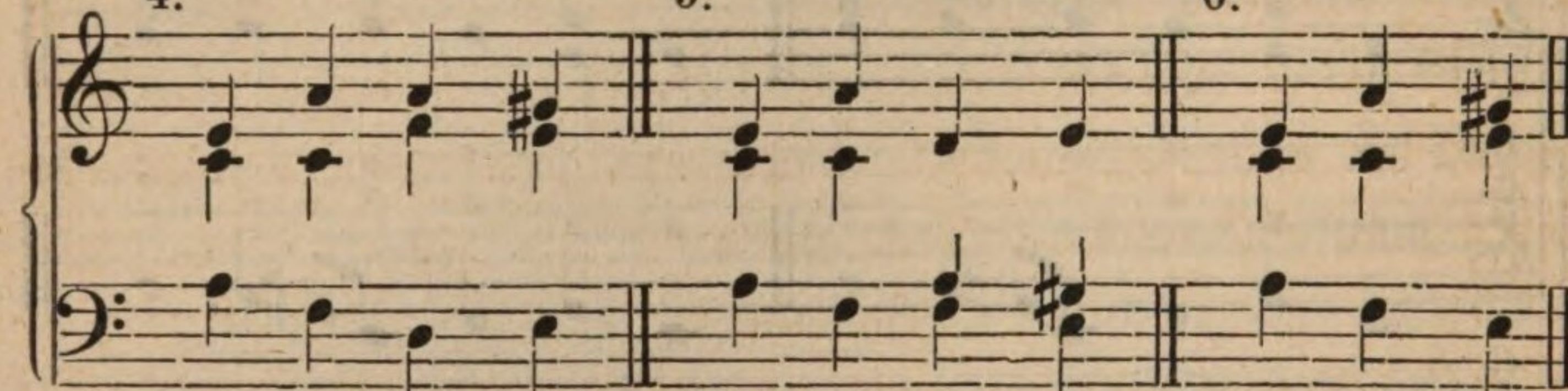
3.



4.

5.

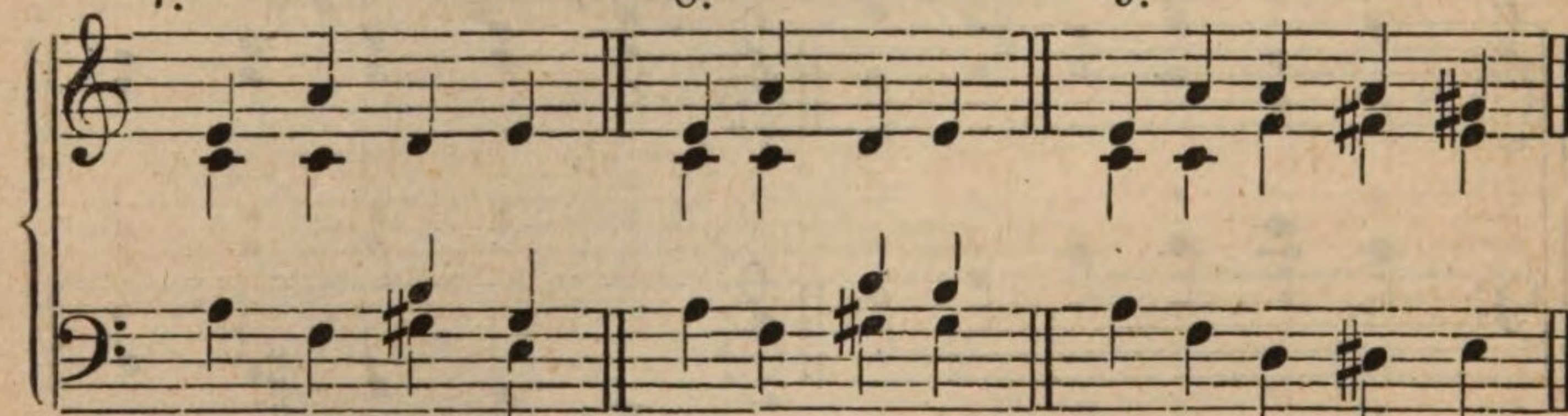
6.



7.-

8.

9.

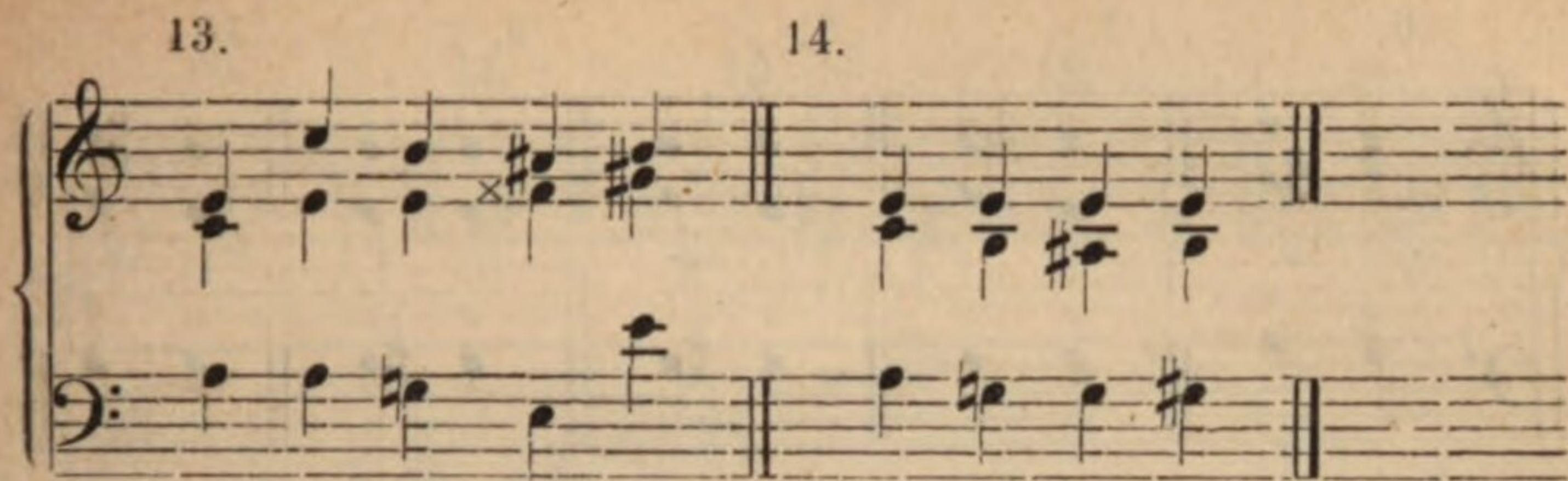


10.

11.

12.





6. 7. 8. 9. 10.

The musical score for measures 6 through 10 of 'The Bird Song' is presented. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The measures are numbered 6 through 10 at the top of the page.

11. 12. 13. 14. 15.

The musical score for measures 11-15 consists of two staves. The treble staff contains chords in measures 11, 12, 13, and 15, and single notes in measures 14 and 15. The bass staff contains single notes in measures 11, 12, 13, and 14, and chords in measures 15 and 16. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

16. 17. 18.

The musical score for measures 16, 17, and 18 is shown. Measure 16 features a treble clef with a G4 quarter note and an F#4 quarter note, and a bass clef with a G3 quarter note and an F#3 quarter note. Measure 17 features a treble clef with a G4 quarter note and an F4 quarter note, and a bass clef with a G3 quarter note and an F4 quarter note. Measure 18 features a treble clef with a G4 quarter note and an F4 quarter note, and a bass clef with a G3 quarter note and an F4 quarter note. The key signature is one sharp (F#).

b) in Moll.

1. 2. 3. 4. 5.

The image shows a musical score for a piece titled "The Bird Song" by J. S. Bach, BWV 171. The score is written for two staves, Treble and Bass. It consists of five measures, each labeled with a number (1. to 5.) above the staff. The key signature is one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece is in G major and 2/4 time.

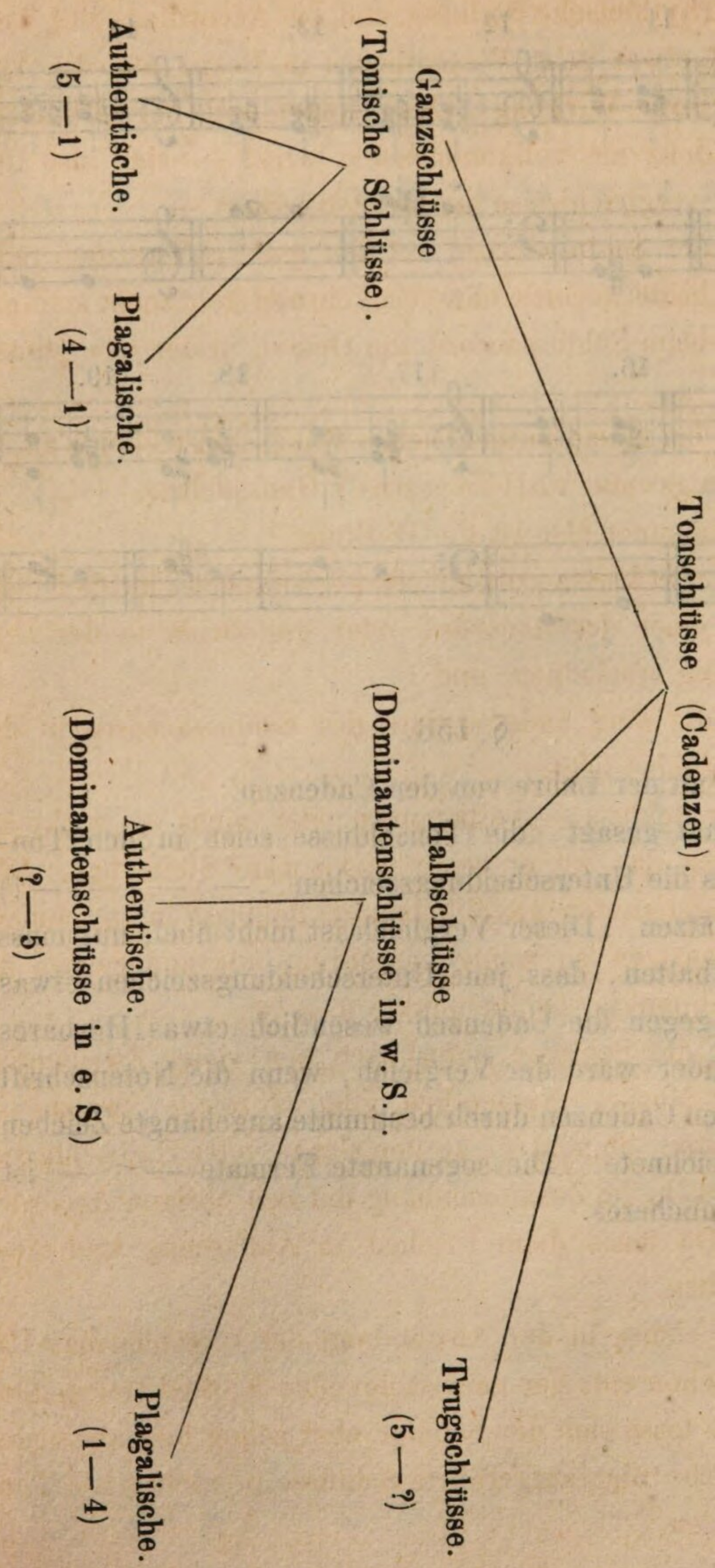


§ 156.

Nachtrag zu der Lehre von den Cadenzen.

1) Man hat gesagt, die Tonschlüsse seien in den Ton-
sätzen das, was die Unterscheidungszeichen (, — ; — . — ? — !) in den Sprachsätzen. Dieser Vergleich ist nicht übel, nur muss man dabei festhalten, dass jene Unterscheidungszeichen etwas Sichtbares, dagegen die Cadenzen wesentlich etwas Hörbares sind. Zutreffender wäre der Vergleich, wenn die Notenschrift die verschiedenen Cadenzen durch bestimmte angehängte Zeichen sichtbar kennzeichnete. Die sogenannte Fermate — $\frown$ — ist etwas dem Aehnlicheres.

2) Tabellarisierung der Cadenz-Arten.



3) Die rhythmische Stellung und die Accordlage der Ton-schlüsse sind etwas sehr Wesentliches in Bezug auf die Ver-schiedenheit ihrer Wirkung. Man findet und begreift leicht, dass jede Cadenz am vollkommensten wirkt — sich also dem Schlusspunkt vergleichweise am meisten nähert — ,

- a) wenn der Schlussaccord auf den guten Takttheil fällt ;
- b) wenn beide Accorde ohne Umkehrung gebraucht sind und
- c) wenn beim Schlussaccord die Octave in der Oberstimme liegt.

Ist dies Alles bei einem authentischen Ganzschlusse der Fall, so heisst er vorzugsweise vollkommener Ganzschluss.

Unvollkommener also ist die Wirkung,

- a) wenn der Schlussaccord auf einen schwachen Takttheil fällt,
- b) wenn einer der Accorde, oder gar beide in der Um-kehrung erscheinen, und
- c) wenn die Terz, oder Quinte des Schlussaccords in der Oberstimme liegt.

4) Jeder Schluss — vollkommen oder nicht — wirkt am vollkommensten da, wo er seine wirksamste Stelle hat. Wir können die sogenannten unvollkommenen Schlüsse in zusammen-gesetzten Tonsätzen so wenig entbehren, als anderwärts die Komma, Strichpunkte, Doppelpunkte u. s. w.

5) Auch die Schlüsse unterliegen den vielen Zweideutig-keiten in der Musik. Namentlich gibt es solche, welche es zweifelhaft lassen, ob man sie zu den Ganz-, oder Halbschlüssen rechnen soll, d. h. im Zusammenhang mit den übrigen Accorden des Satzes. Da muss denn Freiheit in Auffassung und Aus-legung herrschen.

6) Zur Uebung in der Anwendung der verschiedenen Ca-denzen wird schon eins der nächstfolgenden Kapitel Gelegenheit bieten. Vorab lasse sich der Schüler aber schon hier angelegen sein, sämtliche hier aufgeführte Schlüsse in recht viele Ton-arten umzusetzen.

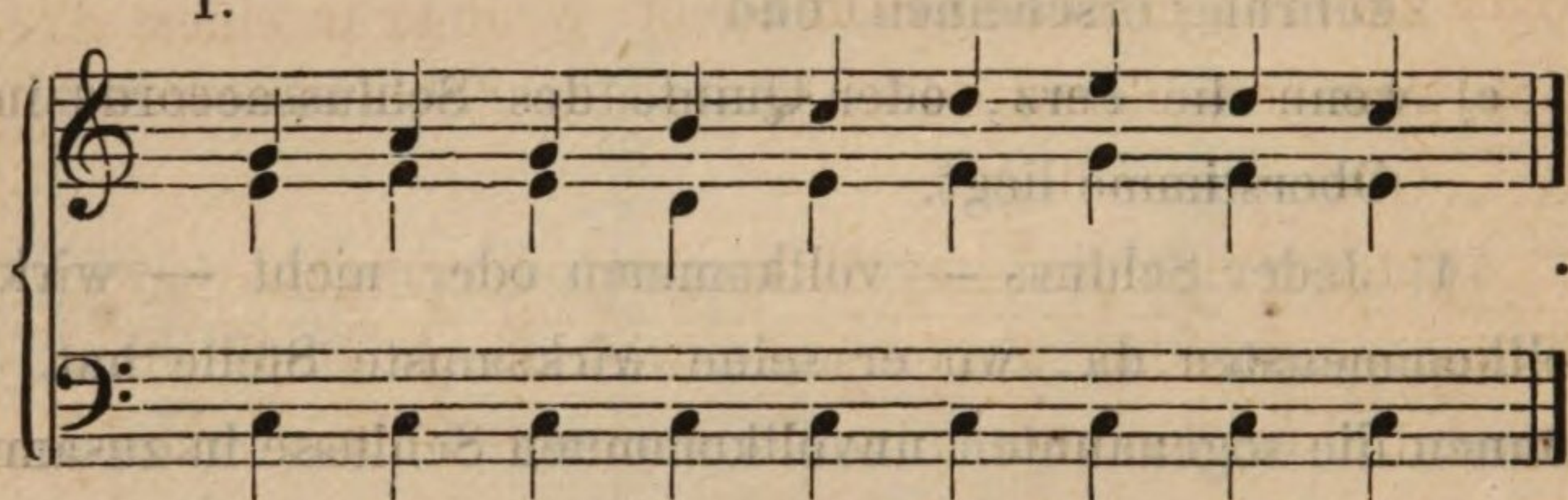
Zwanzigstes Kapitel.

Orgelpunkt und Umkehrung der Stimmen.

§ 157.

Jeder richtige zweistimmige Satz verträgt die Tonica als begleitende Zusatzstimme im Bass. Z. B.

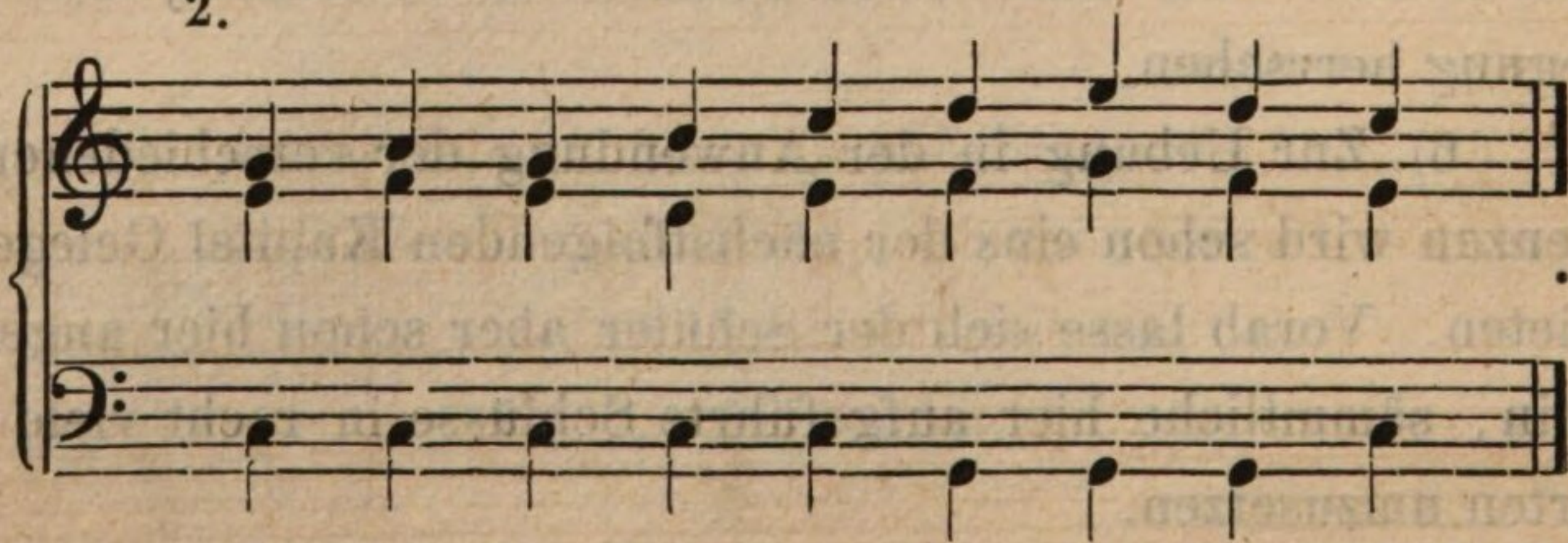
1.



Die Tonica kann dabei auch ruhend fortklingen — namentlich auf der Orgel.

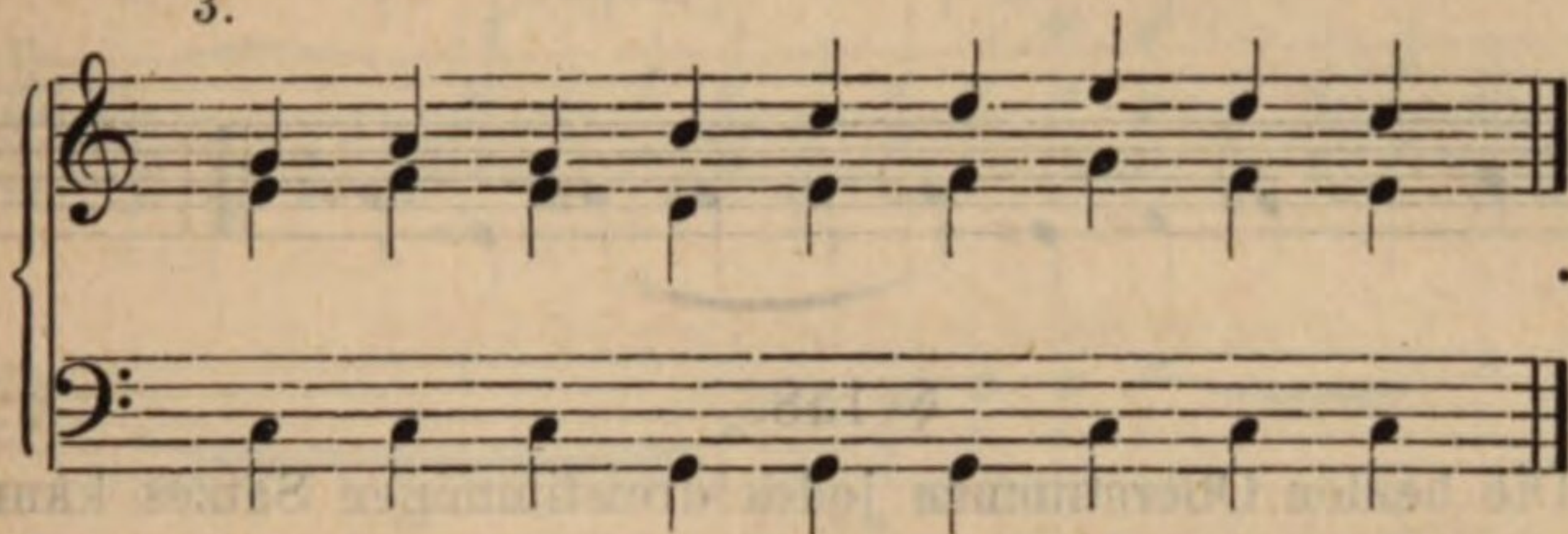
Sie kann auch mit der Oberdominante wechseln. Dieser Wechsel darf aber nur so geschehen, dass der Basston beim Schluss und beim Beginn seines Auftretens ein Accordton ist. Z. B.

2.



Der Wechsel hätte demnach noch vielfach anders eintreten können. Z. B.

3.

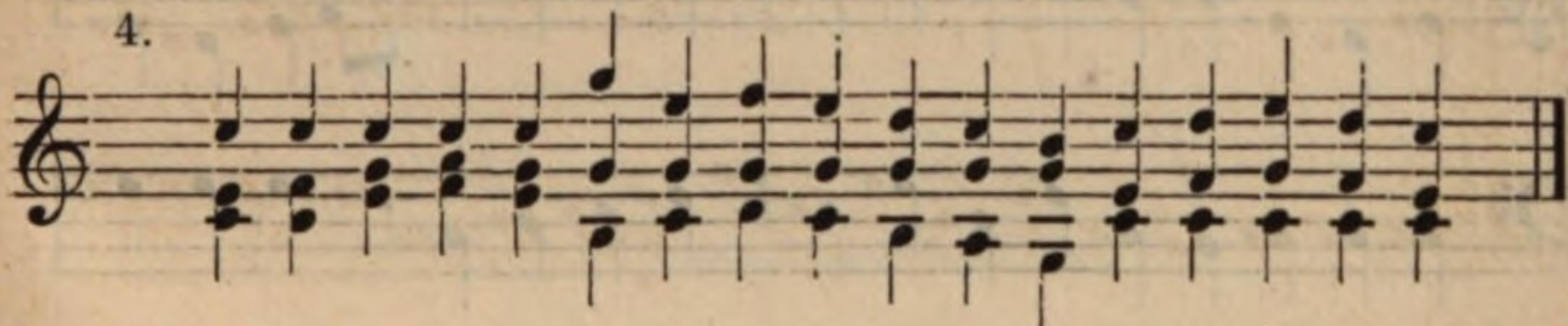


Eine so auftretende und festgehaltene Tonica, oder Dominante heisst

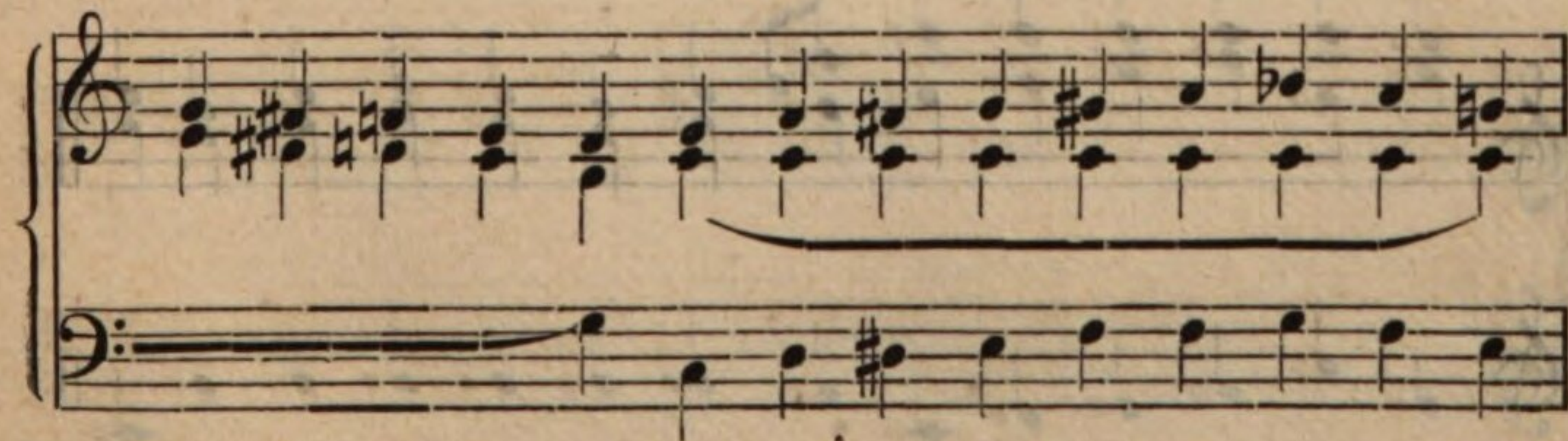
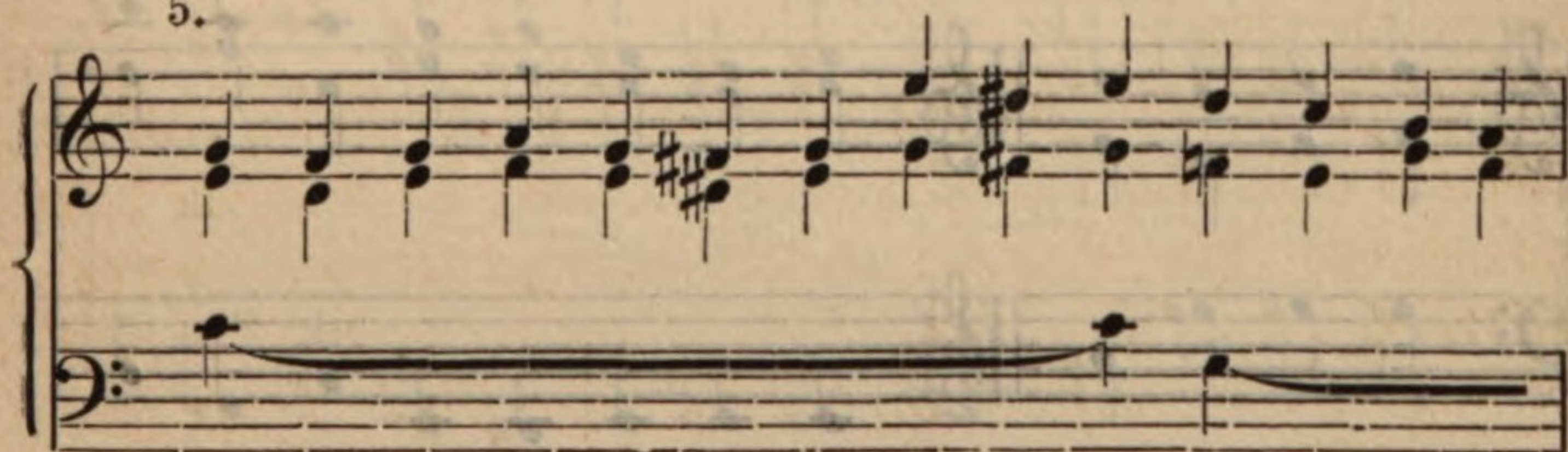
Orgelpunkt.

Er ist im Basse am gebräuchlichsten, kann aber in jeder Stimme auftreten — immer unter der Bedingung, dass ein richtiger zweistimmiger Satz bleibt, wenn er in einem dreistimmigen gelöscht wird. Z. B.

4.



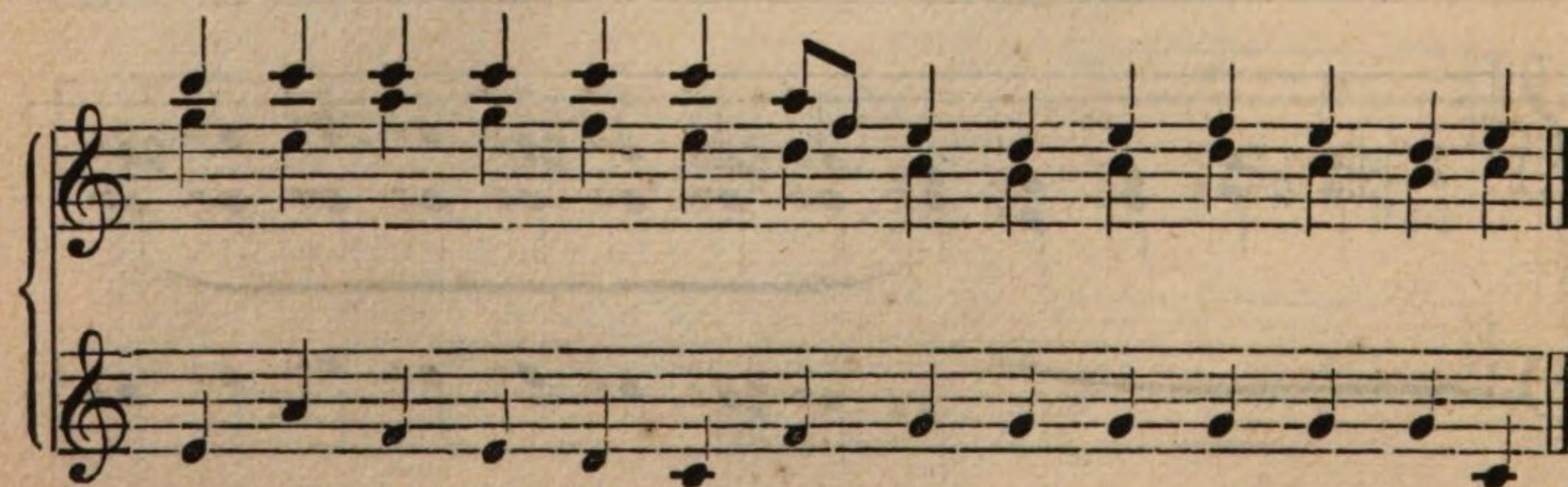
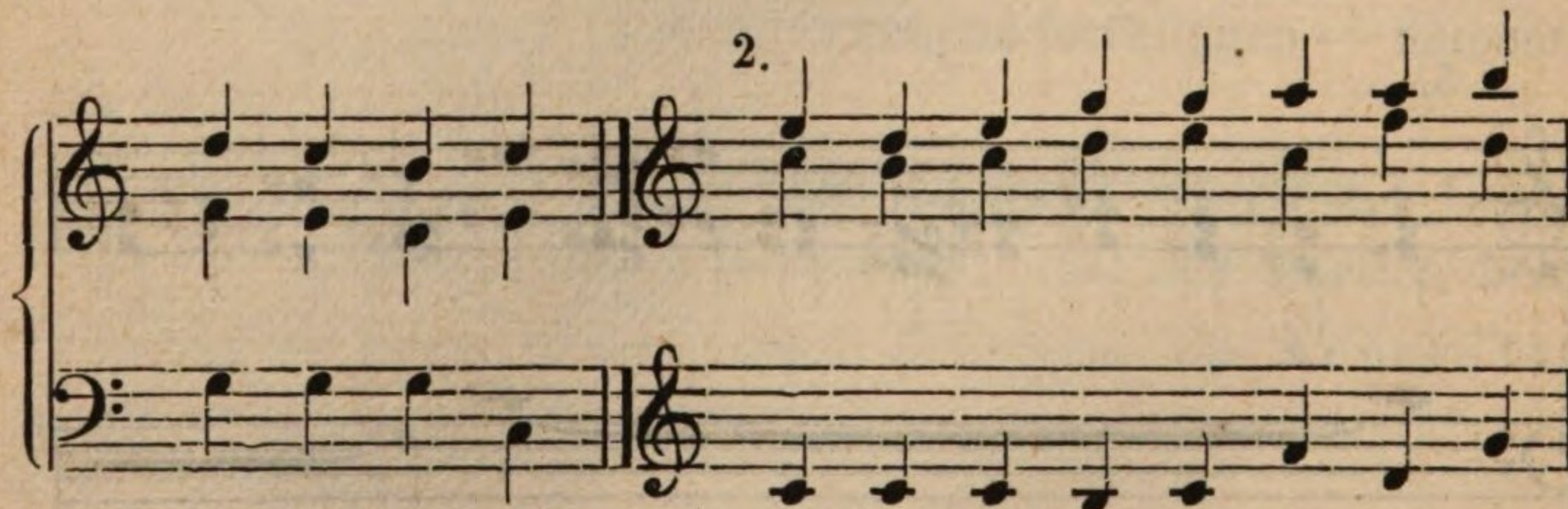
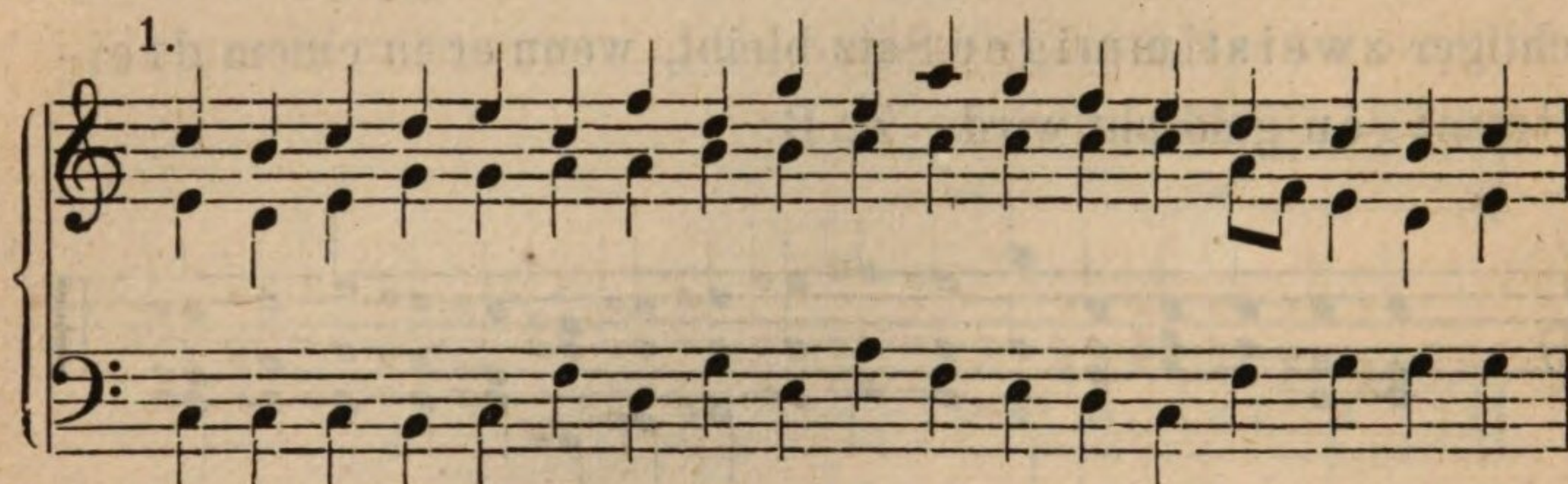
5.



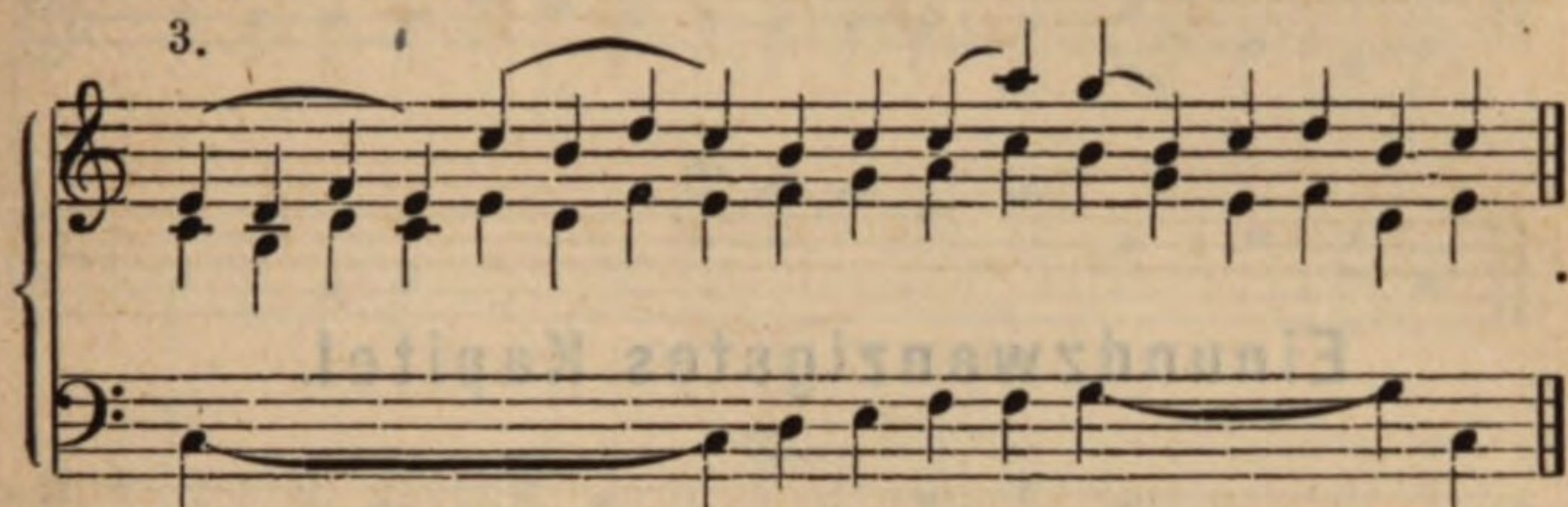


§ 158.

Die beiden Oberstimmen jedes dreistimmigen Satzes kann man umkehren, d. i. die zweite Stimme zur ersten und die erste zur zweiten machen. Dadurch erhält man also zwei Sätze, deren Inhalt, bei veränderter Form, derselbe ist. Dabei ist der ursprüngliche Satz wiederum eine Umkehrung des ihm nachgebildeten. Z. B.



Auch mitten im Satze kommen stellenweise solche Umkehrungen vor. Z. B.



Es versteht sich von selbst, dass man bei der Umkehrung der beiden Oberstimmen den ursprünglichen Bass auch ändern darf. So hätte also oben in dem 2. Beispiele der Bass auch ein anderer sein können.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Verbindung mehrerer Sätze zu Einem Tonstück und Anwendung der Cadenzen.

§ 159.

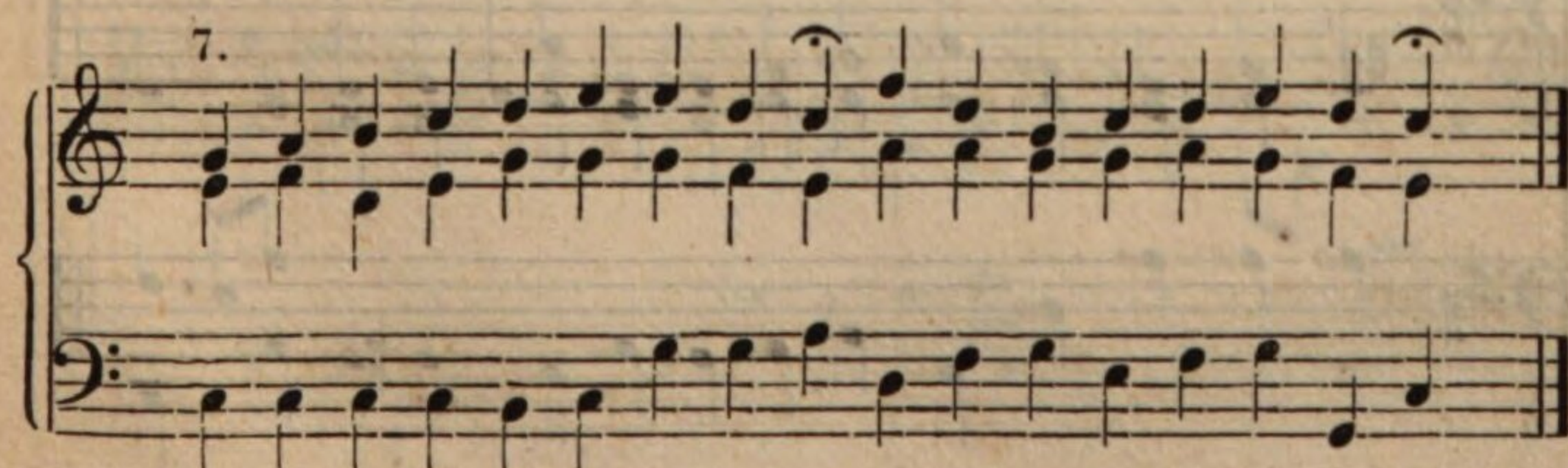
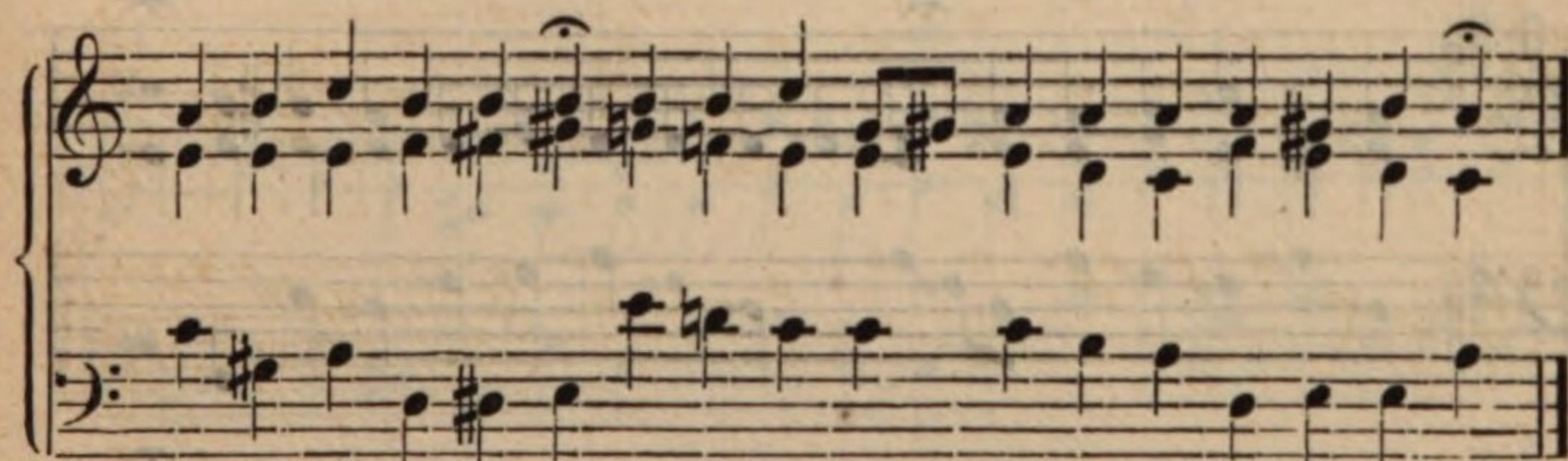
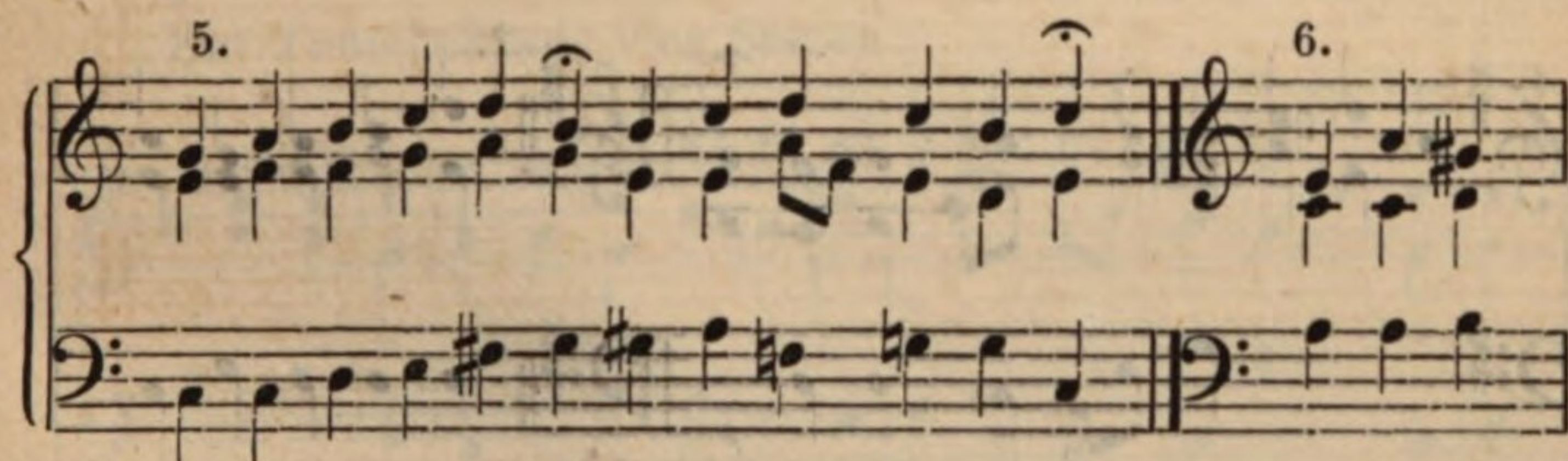
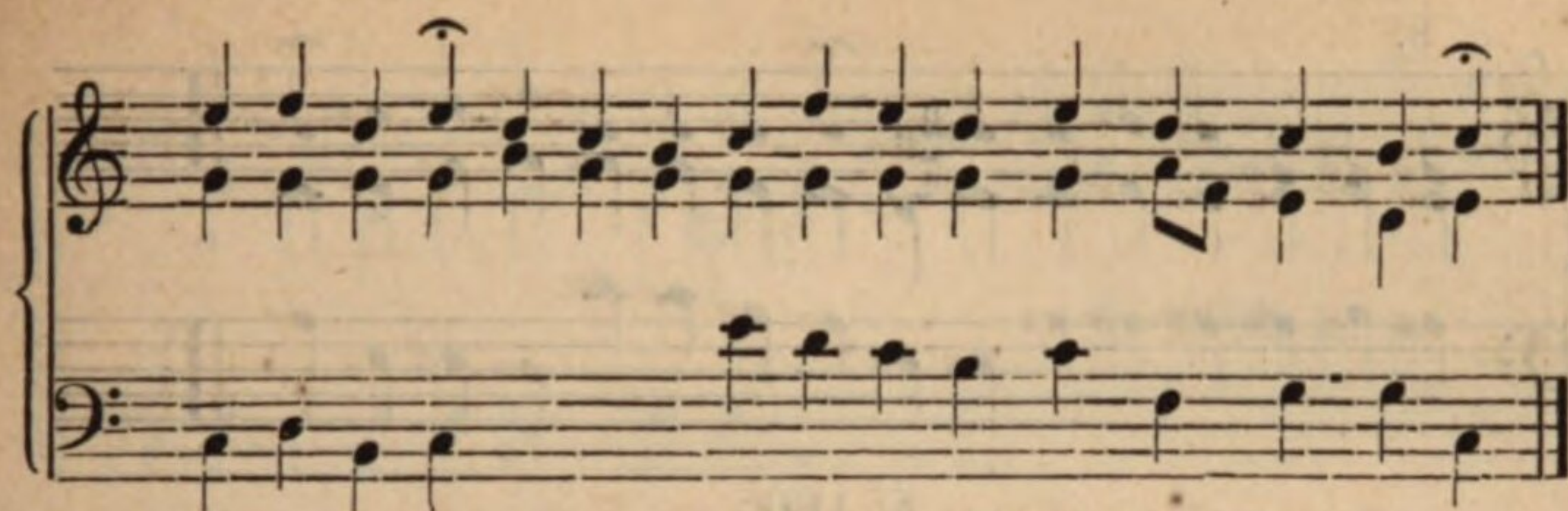
Tonstücke aus zwei Sätzen.

1.

2.

3.

The image displays three musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef) joined by a brace. Exercise 1 shows measures 1 through 8, with a fermata over the final note of the eighth measure. Exercise 2 shows measures 1 through 4, with a fermata over the final note of the fourth measure. Exercise 3 shows measures 1 through 4, with a double bar line and a repeat sign after the second measure, and a fermata over the final note of the fourth measure.



8.

Musical score for exercise 8, measures 1-8. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with a half note at the end. The bass line is a simple eighth-note accompaniment. The exercise concludes with a double bar line.

§ 160.

Tonstücke aus drei Sätzen:

1.

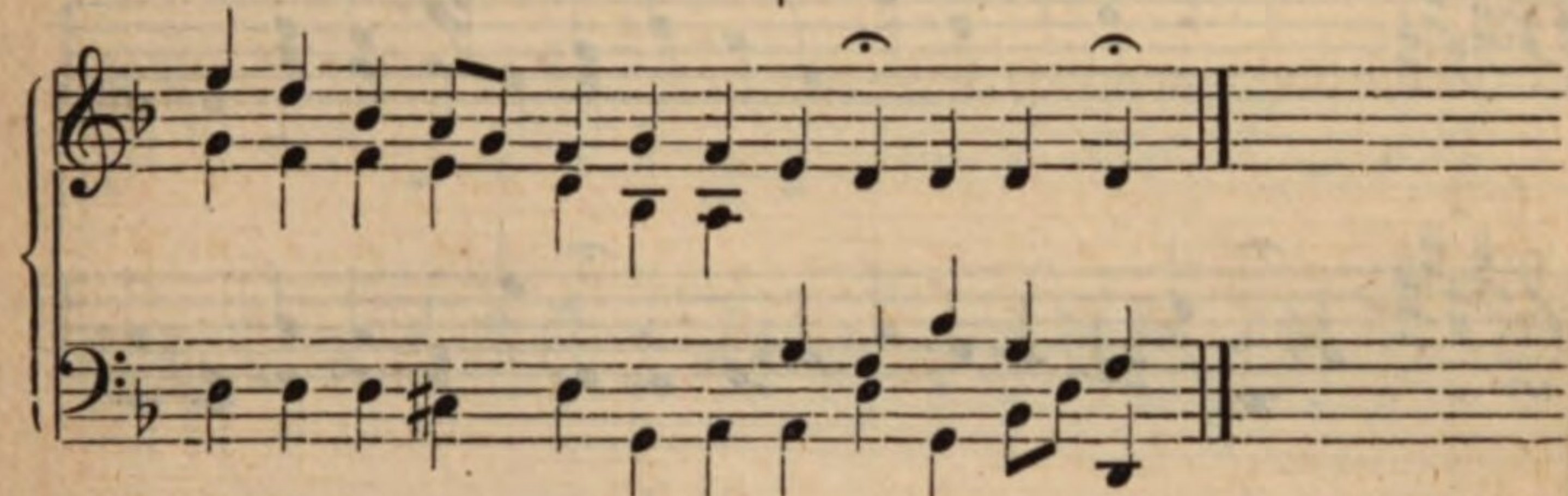
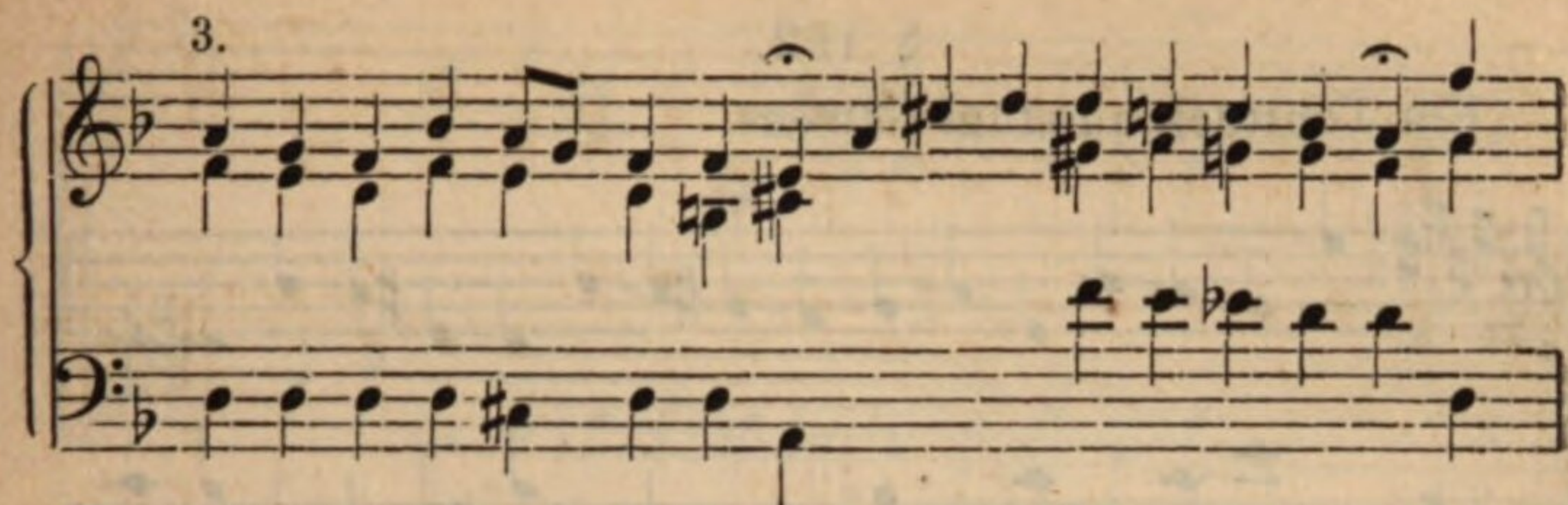
Musical score for exercise 1, measures 1-8. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody in the treble clef features a mix of eighth and quarter notes. The bass line provides a steady eighth-note accompaniment. The exercise ends with a double bar line.

2.

Musical score for exercise 2, measures 1-8. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody in the treble clef includes some chromaticism. The bass line is an eighth-note accompaniment. The exercise concludes with a double bar line.

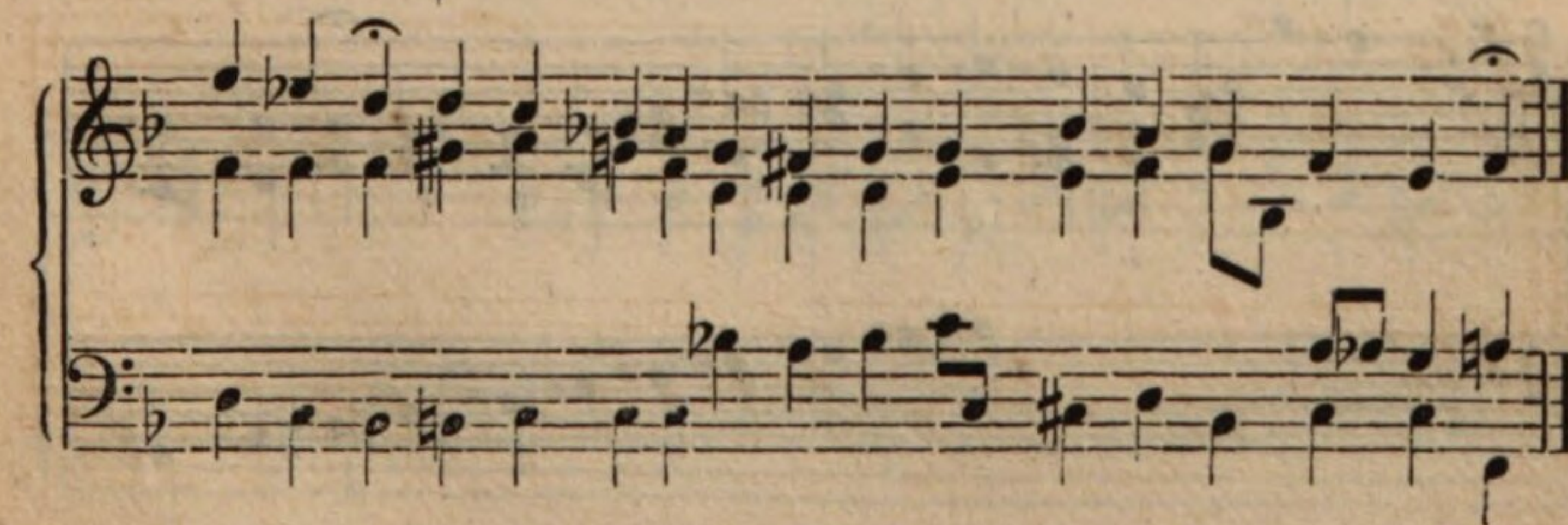
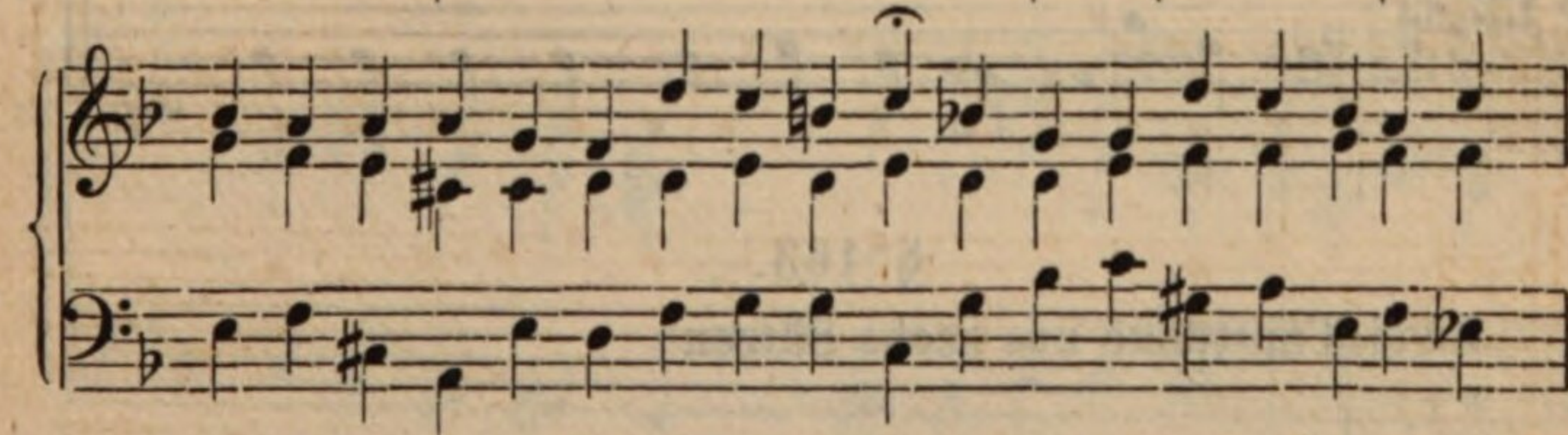
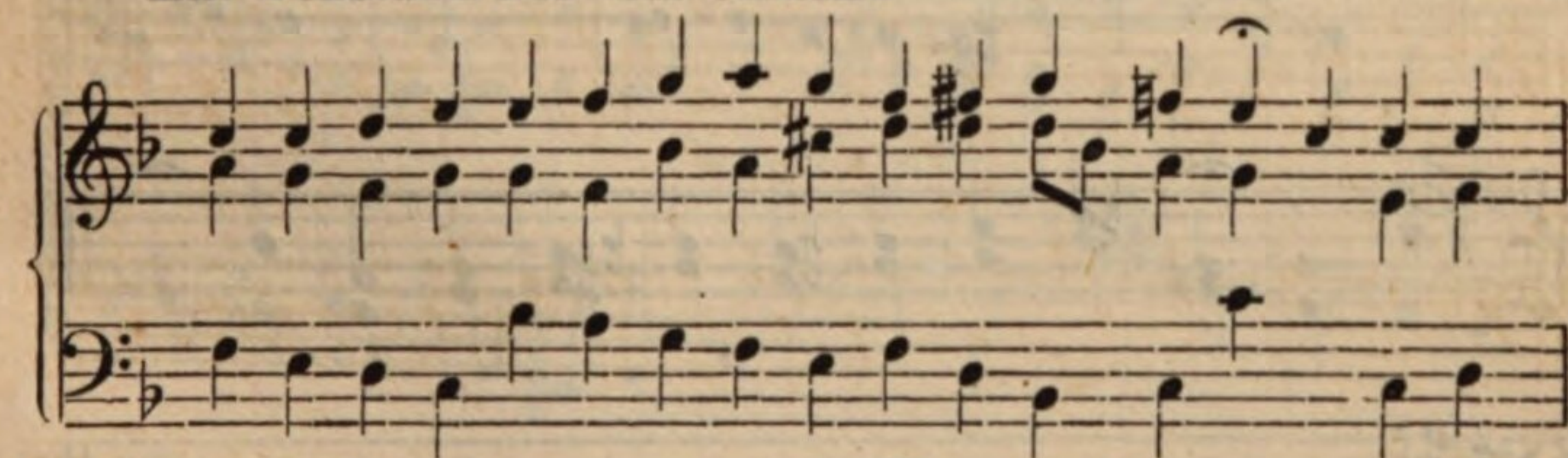
Musical score for exercise 3, measures 1-8. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody in the treble clef is composed of eighth and quarter notes. The bass line is an eighth-note accompaniment. The exercise ends with a double bar line.

Musical score for exercise 4, measures 1-8. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody in the treble clef features a mix of eighth and quarter notes. The bass line is an eighth-note accompaniment. The exercise concludes with a double bar line.



§ 161.

Ein Tonstück aus vier Sätzen:



§ 162.

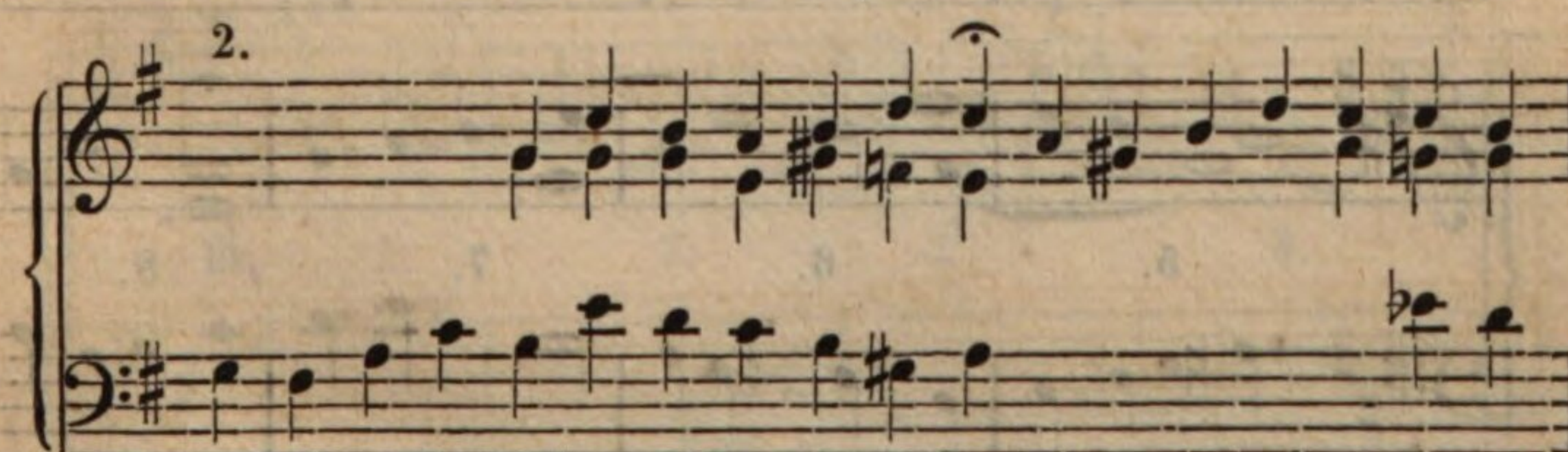
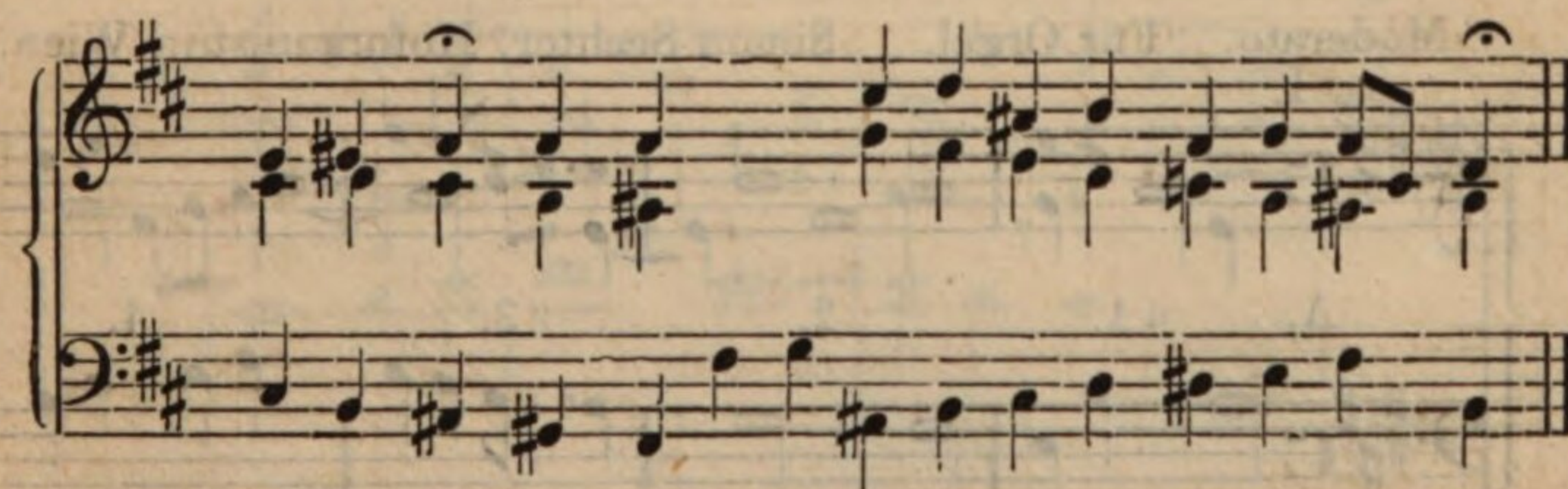
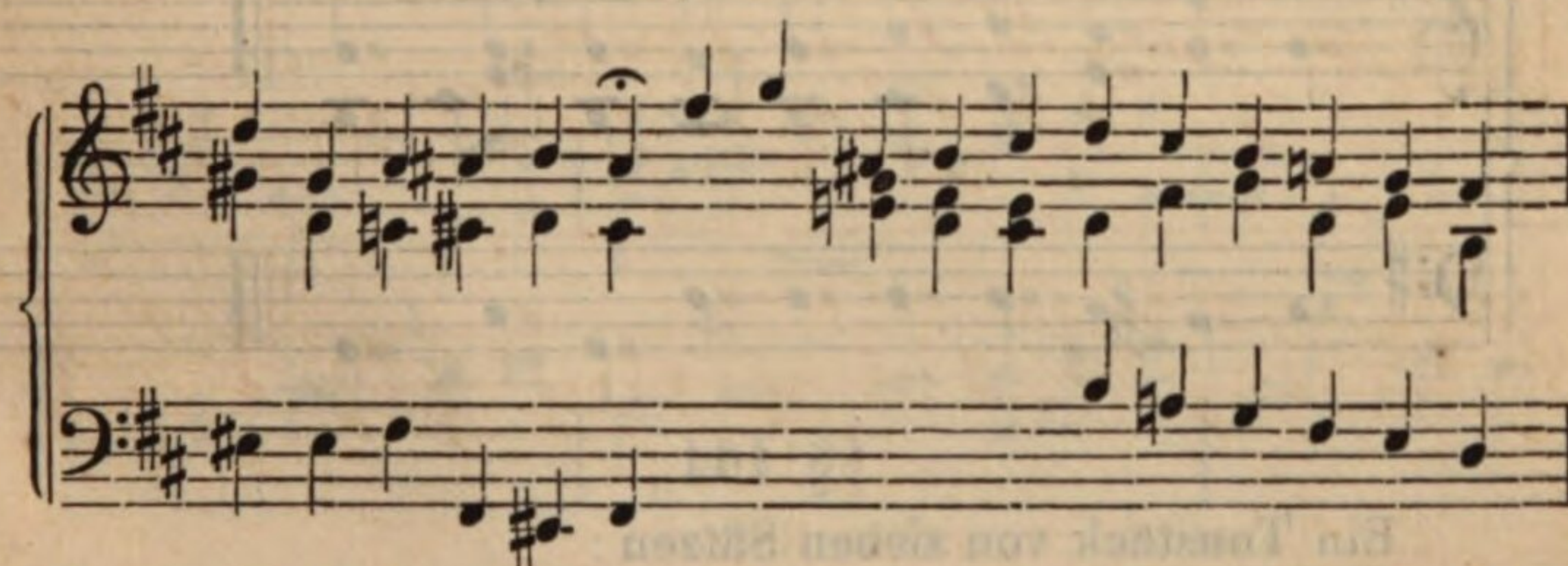
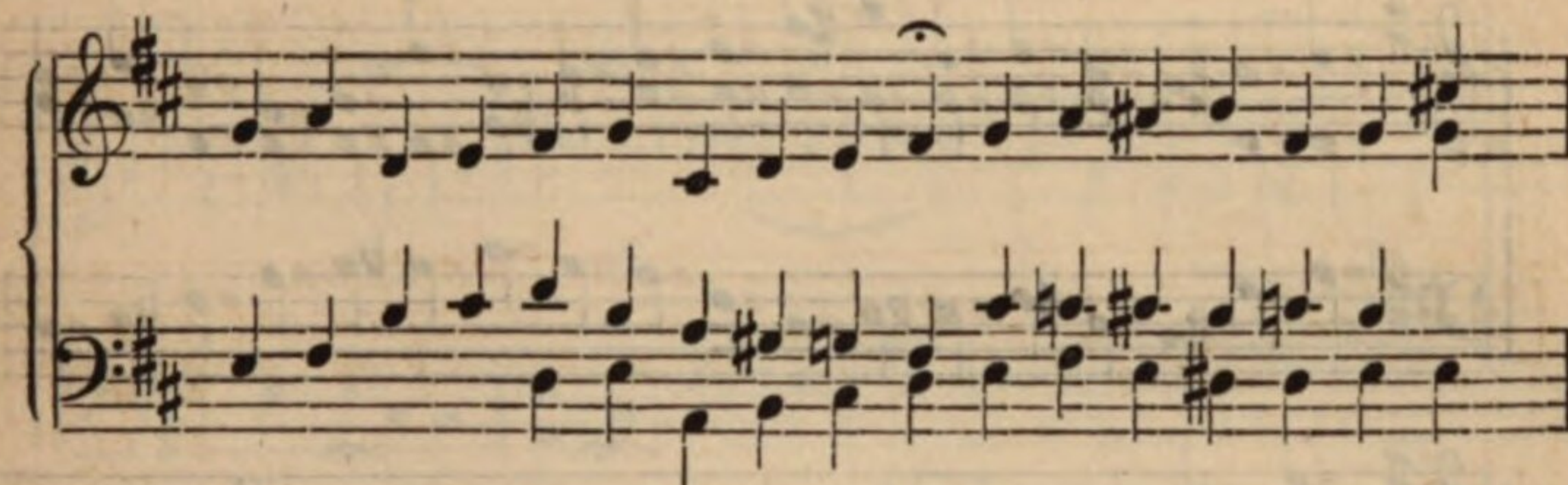
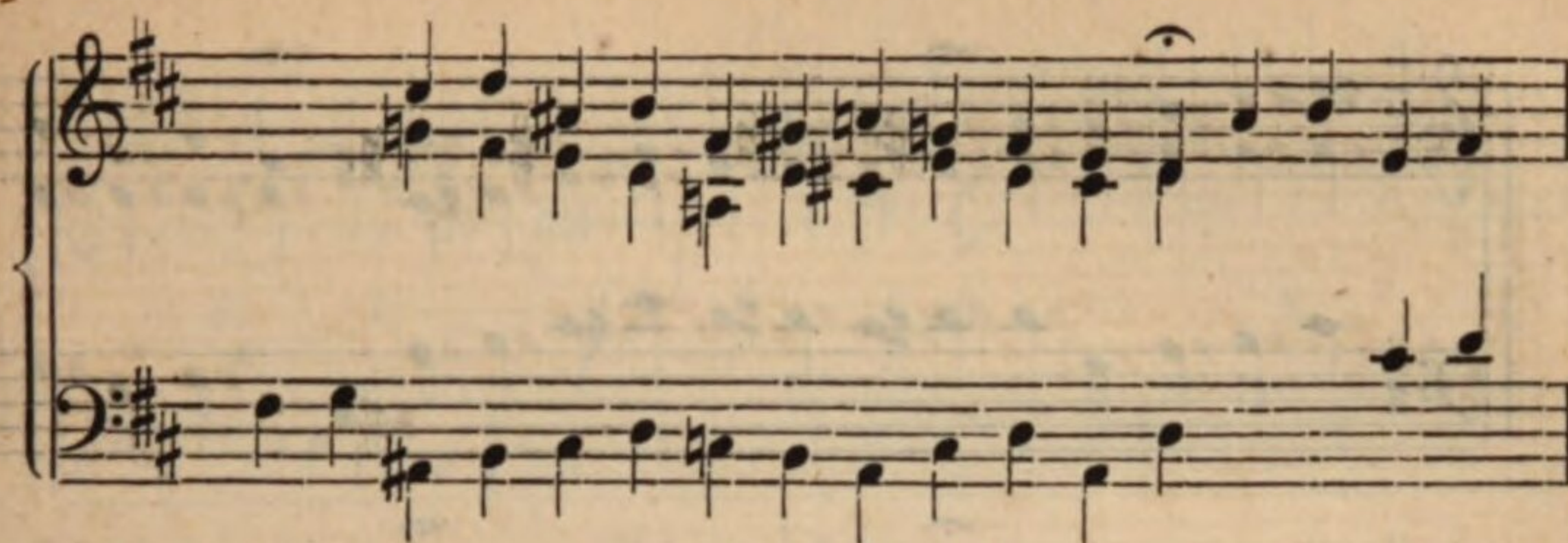
Ein Tonstück aus fünf Sätzen:

Five staves of musical notation in G major (one sharp). The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various note values and rests. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, melodic style with various note values and rests. The second staff continues the melody with some chromaticism. The third staff shows a change in the bass line. The fourth staff features a more complex texture with some accidentals. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

§ 163.

Zwei Tonstücke aus sechs Sätzen:

Two staves of musical notation in G major (one sharp). The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various note values and rests. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, melodic style with various note values and rests. The second staff continues the melody with some chromaticism. The third staff shows a change in the bass line. The fourth staff features a more complex texture with some accidentals. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.



Three systems of musical notation for an organ piece. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#). The first system has a treble staff with eighth and sixteenth notes and a bass staff with eighth notes. The second system continues the melody in the treble and accompaniment in the bass. The third system concludes the piece with a double bar line in both staves.

§ 164.

Ein Tonstück von sieben Sätzen :

Moderato. Für Orgel. Simon Sechter, Hoforganist in Wien.

Two systems of musical notation for the first section of the piece. The first system is labeled 'I.' and contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various note values and rests, with measure numbers 1 through 8 printed below the staves.

II.

E. 1. 2. 3. 4.

Exercise II consists of four measures. The treble staff begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody starts on E4, moves to F#4, then G#4, and continues with eighth and quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes, including some rests.

5. 6. 7. 8.

Measures 5 through 8 of exercise II. The treble staff continues the melodic line with various note values and rests. The bass staff continues the accompaniment, with some measures featuring longer note values or rests.

III.

A. 1. 2. 3. 4.

Exercise III consists of four measures. The treble staff starts with a key signature of two sharps and a common time signature. The melody begins on A4 and moves through various intervals. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes.

5. 6. 7. 8.

Measures 5 through 8 of exercise III. The treble staff continues the melodic development. The bass staff continues the accompaniment, with some measures featuring longer note values or rests.

IV.

fis. 1. 2. 3. 4.

Exercise IV consists of four measures. The treble staff begins with a key signature of two sharps and a common time signature. The melody starts on F#4 (labeled 'fis.') and moves through various intervals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

5. 6. 7. 8.

This system contains measures 5 through 8. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, with a half note at the end of measure 8. The bass line consists of quarter and eighth notes.

V.
D. 1. 2. 3. 4.

This system contains measures 9 through 12, marked with a Roman numeral 'V.'. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line follows a similar rhythmic pattern.

5. 6. 7. 8.

This system contains measures 13 through 16. The melody includes a half note in measure 16. The bass line continues with quarter and eighth notes.

VI.
h. 1. 2. 3. 4.

This system contains measures 17 through 20, marked with a Roman numeral 'VI.'. The melody features a half note in measure 17. The bass line continues with quarter and eighth notes.

5. 6. 7. 8.

This system contains measures 21 through 24. The melody includes a half note in measure 24. The bass line continues with quarter and eighth notes.

VII.

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating different types of musical conclusions.

§ 165.

Bemerkungen zu § 159.

Beisp. 1. Der erste Satz schliesst mit einem authentischen Halbschluss, der zweite Satz mit einem auth. Ganzschluss.

Beisp. 2. Wie 1.

Beisp. 3. Der erste Satz schliesst unvollkommen mit auth. Ganzschluss, der zweite ebenso, aber vollkommen.

Beisp. 4. Wie 3.

Beisp. 5. Der erste Satz schliesst mit auth. Halbschluss (oder mit unvollkommenem, auth. Ganzschluss in G-Dur), der zweite Satz mit auth. vollk. Ganzschluss.

Beisp. 6. Der erste Satz lässt in seinem Schluss eine ähnliche Mehrdeutigkeit zu, wie der in Nr. 5.

Beisp. 7. Der erste Satz schliesst mit einem Trugschluss in a-Moll.

Beisp. 8. Beide Sätze zeigen einen vollk., auth. Ganzschluss, ohne durchaus gleichlautend zu sein.

Zu § 160.

Beisp. 1. Der erste Satz endigt mit Halbschluss in G, der

zweite mit Halbschluss in D, der dritte mit Ganzschluss in der Tonica G.

Beisp. 2. Der erste Satz hat einen Halbschluss in der Tonica, der zweite einen vollk., auth. Ganzschluss in der Oberdominante, der dritte endigt ebenso in der Tonica.

Beisp. 3. Der erste Satz hat einen Halbschluss, der zweite einen unvollk., plagalischen Ganzschluss, der dritte hat zwei Schlüsse (oder auch einen verlängerten Schluss): einen auth. und einen plag. Ganzschluss. Er ist, wie schon gesagt, der häufigste, am vollkommensten wirkende Kirchenschluss.

Zu § 161.

Der erste Satz hat einen tonischen Halbschluss, der zweite einen Ganzschluss in der Oberdominante, der dritte Satz einen Ganzschluss in der Unterdominante, der vierte einen Ganzschluss in der Tonica. Der zweite Schluss ist auth., vollkommen, der dritte unvollkommen.

Zu § 162.

Der erste Satz schliesst unvollkommen in der Tonica, der zweite vollkommen in der Oberdominante, der dritte unvollkommen in cis-Moll (kleine Unterterz), der vierte nochmals ebenso, aber noch unvollkommener, der letzte Satz schliesst vollkommen in der Tonica.

Zu § 163.

Beisp. 1. Der erste Satz endigt mit einem Dominantenschluss der Tonica, der zweite mit einem vollk. Ganzschluss in D-Dur, der dritte nochmals mit einem Ganzschluss in D-Dur, jedoch unvollkommen, der vierte mit einem Ganzschluss in der Oberdominante, der fünfte schliesst wie der erste, der sechste mit einem unvollkommenen Ganzschluss in der Tonica.

Beisp. 2. Der erste Satz schliesst mit einem unvollk. Ganzschluss in a-Moll, der zweite Satz mit einem Halbschluss in G-Dur, der dritte mit einem unvollk. Ganzschluss in D-Dur, der vierte mit einem unvollk. Ganzschluss in C-Dur; der fünfte

mit einem unvollk. Ganzschluss in G-Dur, und der sechste Satz mit einem Doppel- oder verlängerten Schluss in der Tonica. Die Schlüsse ruhen also der Reihe nach auf Moll der 2. Stufe, auf der Tonica, auf Dur der Oberdominante, auf Dur der Unterdominante, auf der Tonica und nochmals auf der Tonica.

Zu § 164.

Der erste Satz schliesst in der Tonica mit einem unvollk., auth. Ganzschluss, der zweite ebenso in der Dominante, der dritte ebenso wieder in der Tonica, der vierte in Moll der Unterterz mit einem unvollk., auth. Ganzschluss, der fünfte in Dur der Oberquinte mit einem unvollk., auth. Ganzschluss, der sechste in Moll der Obersecunde mit einem unvollk. auth. Ganzschluss und endlich der siebente Satz in der Tonica mit einem einfachen Ganzschluss, vollkommen und authentisch.

Der Schüler stösst namentlich in diesem Tonstück auf mehrere Accorde und Zusammenklänge, die ihm noch unverständlich sein mögen. Das hier noch Unverstandene wird aber nicht den geringsten Schaden anrichten, vielmehr aufmuntern zum Weiterschreiten.

In dieser Composition tritt die Umkehrung der Stimmen nebst der Transposition als ein wesentlicher Moment auf. Man sehe nur! Der zweite Satz ist eine Transposition des ersten mit Umkehrung der beiden Oberstimmen. Im dritten Satz liegt die Oberstimme des ersten Satzes in der dritten Stimme, nur die beiden Oberstimmen sind hier neu. Der vierte Satz ist eine fast wörtliche Transposition des ersten Satzes ohne Umkehrung. Der fünfte Satz ist eine fast genaue Transposition des zweiten. Der sechste Satz ist wieder eine Transposition des dritten mit Umkehrung der beiden Oberstimmen. Der Schlusssatz endlich ist die fast genaue Wiederholung des ersten Satzes. Er hat einen vollkommenen, authentischen Ganzschluss.

Der Schüler wird die, in diesem Kapitel aufgeführten Beispiele nach allen Richtungen studiren, namentlich auch die

Nachahmungen, auf die ich nicht noch besonders hinweisen will, und sich dann in ähnlichen Bildungen mit Anwendung der verschiedenen Tonschlüsse üben. Hierbei muss er vor allen Dingen die Aufeinanderfolge gleichlautender Tonschlüsse in demselben Tonstücke vermeiden, wenn er nicht monoton werden will, und namentlich den vollkommenen Ganzschluss in der Regel für den Schluss des letzten Satzes aufsparen.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Der vierstimmige Satz.

§ 166.

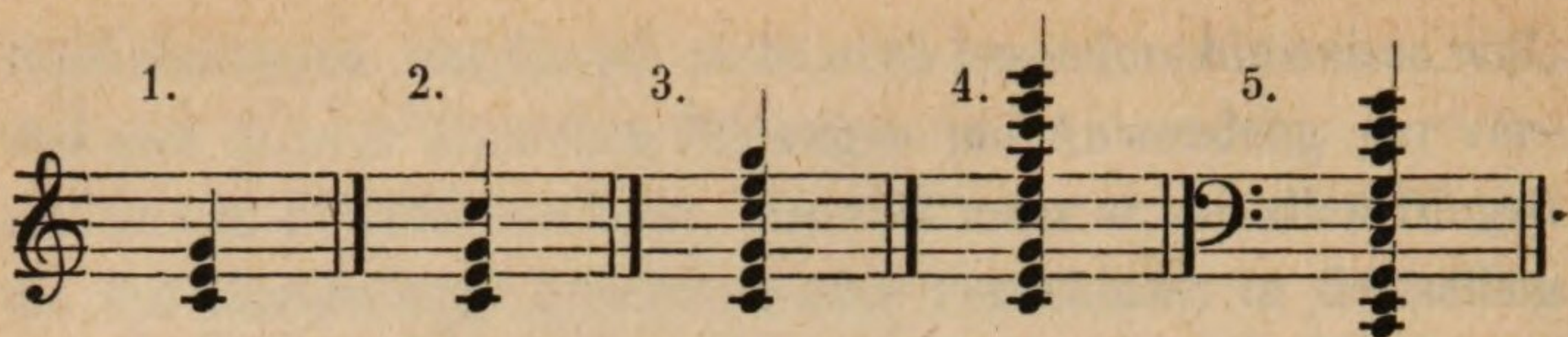
Nicht selten haben wir in unsern dreistimmigen Sätzen bekanntlich irgend ein Intervall eines Dreiklangs verdoppelt und dafür ein anderes ausgelassen. Z. B.



In beiden Beispielen ist im ersten und letzten Accord der Grundton in der Octave verdoppelt.

§ 167.

Da nun Verdoppelungen solcher Art — meist um des Wohlklanges, um eines bessern Stimmenflusses willen — erlaubt sind und ganz gut klingen; so liegt die Frage sehr nahe, ob der Wohlklang es auch erlaubt, den vollständigen Dreiklang ohne irgend eine Auslassung anzuschlagen und dennoch einen, oder mehrere Töne zu verdoppeln? Z. B.



Wir müssen zugeben, dass unser Ohr auch durch solche Verdoppelungen durchaus nicht unangenehm berührt wird. Wir hören ja stets nur die wesentlichen Töne des Dreiklangs und sie bleiben dieselben, wenn wir sie auch über das ganze Klavier weg auf einmal anschlügen. Der Schüler wolle sich wohl merken, dass wir in dem 2. Beispiele nicht etwa einen Vierklang, in dem 3. Beispiele einen Sechsklang u. s. w., sondern überall nur — gemäss den drei wesentlichen Tönen — Dreiklänge vor uns haben. Aber in dem zweiten Beispiele erscheint der Dreiklang vierstimmig, in dem 3. Beispiele sechsstimmig u. s. w.

Durch Verdoppelung irgend eines Tones des Dreiklangs ist uns also zunächst das Mittel an die Hand gegeben, unsere Sätze vierstimmig zu gestalten, also einen vierstimmigen Satz herzustellen. Um ihn hier gleich in zwei kürzesten Beispielen zur Anschauung zu bringen, folgen hier die zwei Sätzchen aus § 166 vierstimmig:



Vergleichen wir den Ausdruck dieser beiden vierstimmigen Sätzchen mit demjenigen der beiden dreistimmigen in § 166, so finden wir nur den Unterschied einer grössern Klangfülle; einer grössern Kraft auf Seiten des vierstimmigen Satzes.

§ 168.

Der vierstimmige Satz entspricht vollkommner, als der

dreistimmige dem Gesangchore aller natürlichen Stimmen der Menschen beiderlei Geschlechts. Wir haben nämlich bekanntlich im Allgemeinen hohe und tiefe weibliche und ebenso hohe und tiefe männliche Stimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass. Jede dieser Stimmen findet also ihre natürlichste und angemessenste Beschäftigung eben nur im vierstimmigen Satz.

§ 169.

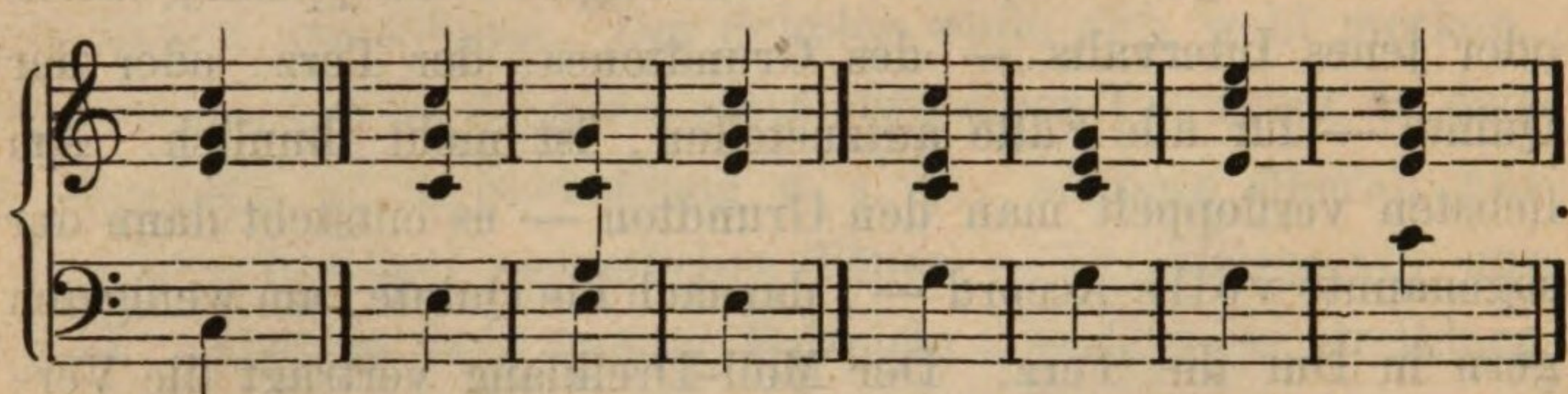
Feste Regeln über die zweckmässigste Verdoppelung dieses oder jenes Intervalls — des Grundtones, der Terz, oder der Quinte — für alle Fälle aufzustellen, ist nicht thunlich. Am liebsten verdoppelt man den Grundton — es entsteht dann der sogenannte volle Accord —, darnach die Quinte, am wenigsten gern in Dur die Terz. Der Moll-Dreiklang verträgt die Verdoppelung der Terz ganz gut, weil sie weniger scharf und strebend ist, als die Durterz. Aber trotz dieser Regeln ist bald diese, bald jene Verdoppelung die bessere. Es kommt auf die Führung der Melodie jeder einzelnen Stimme an, auf den beabsichtigten Ausdruck und hauptsächlich auf den vorhergehenden und nachfolgenden Accord.

Zur meisten Vorsicht bei der Verdoppelung fordert uns der verminderte Dreiklang und der übermässige auf, weil sie in ihren Quinten so entschieden strebende Intervalle enthalten, die beide in der Verdoppelung dieselbe Fortschreitung wünschen, aber in der Regel nicht ausführen dürfen, wenn sie das Verbot der Quintenparallelen nicht übertreten sollen. So lange man sich nicht über das Verbot der Parallelen wegsetzen will, verdoppele man also in allen Fällen — auch bei den grossen und kleinen Dreiklängen — so, dass man in dieser Beziehung fehlerfrei bleibt. In dem folgenden Kapitel werden wir dazu Gelegenheit finden, wo wir uns erst dann im vierstimmigen Satze üben wollen, wenn wir dort noch einen neuen Accord werden kennen gelernt haben.

§ 170.

Alles, was in den vorhergehenden Kapiteln über den Dreiklang im dreistimmigen Satz gelehrt wurde, das gilt auch für denselben im vierstimmigen Satz, selbstverständlich so weit eine vernünftige Anwendung und Uebertragung hier Statt finden kann. Namentlich gilt das dort Gesagte auch hier über die beiden Umkehrungen oder Versetzungen :

1. Grundaccord. 1. Umkehrung. 2. Umkehrung. Grundaccord.



Der Schüler bilde auch die beiden Umkehrungen vom kleinen, verminderten und übermässigen Dreiklang!

Bei den Grundaccorden — der Grundton bildet da den Bass — spricht man von einer Terzen-, von einer Quinten- und von einer Octaven-Lage, jenachdem die Terz, oder die Quinte, oder die Octave oben liegt. Also :

2. Terzenlage. Quintenlage. Octavenlage.

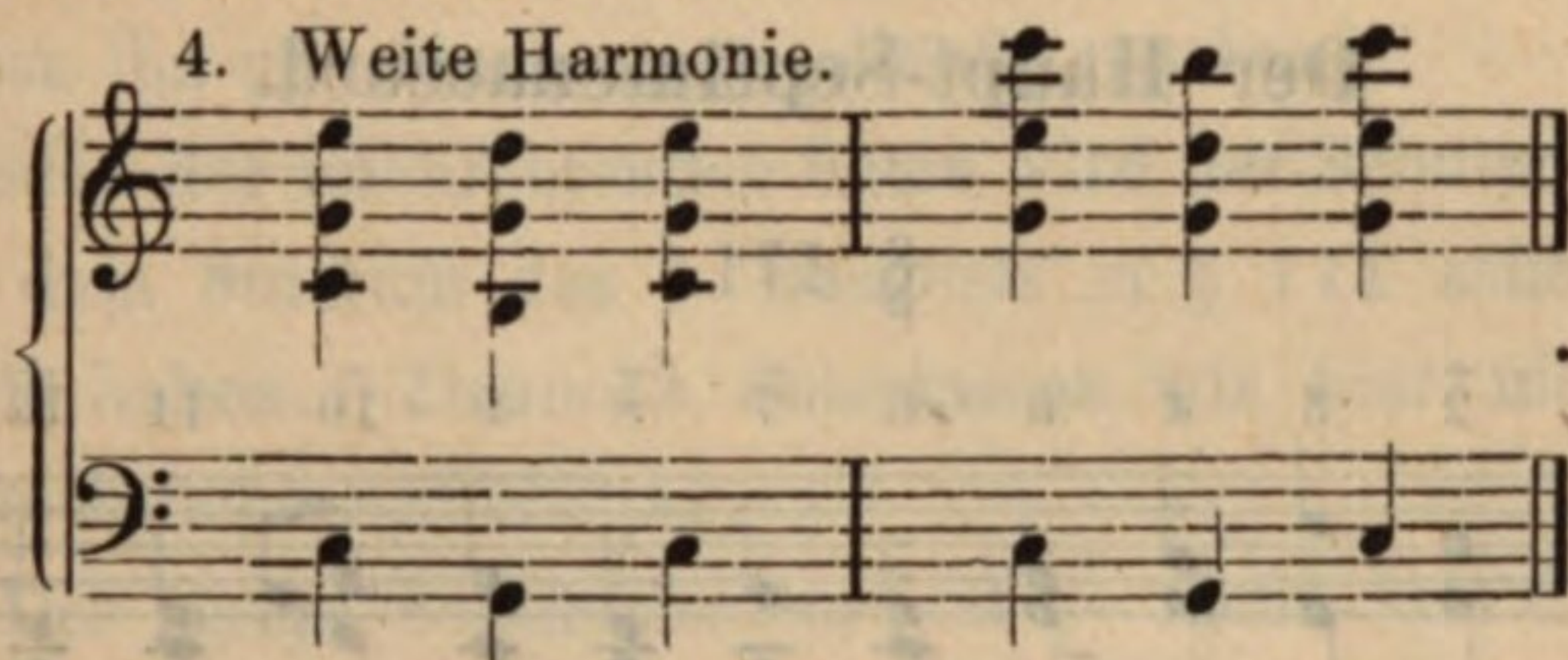


Durch diese verschiedenen Lagen wird also nur die Melodie geändert, nicht die Harmonie.

Wenn alle vier Töne des Accords, oder doch die Töne der drei obern Stimmen über dem Basse so nahe beisammen liegen, dass zwischen ihnen kein Ton des Accords mehr eingeschoben werden kann; so nennt man die Harmonie eng. Z. B.

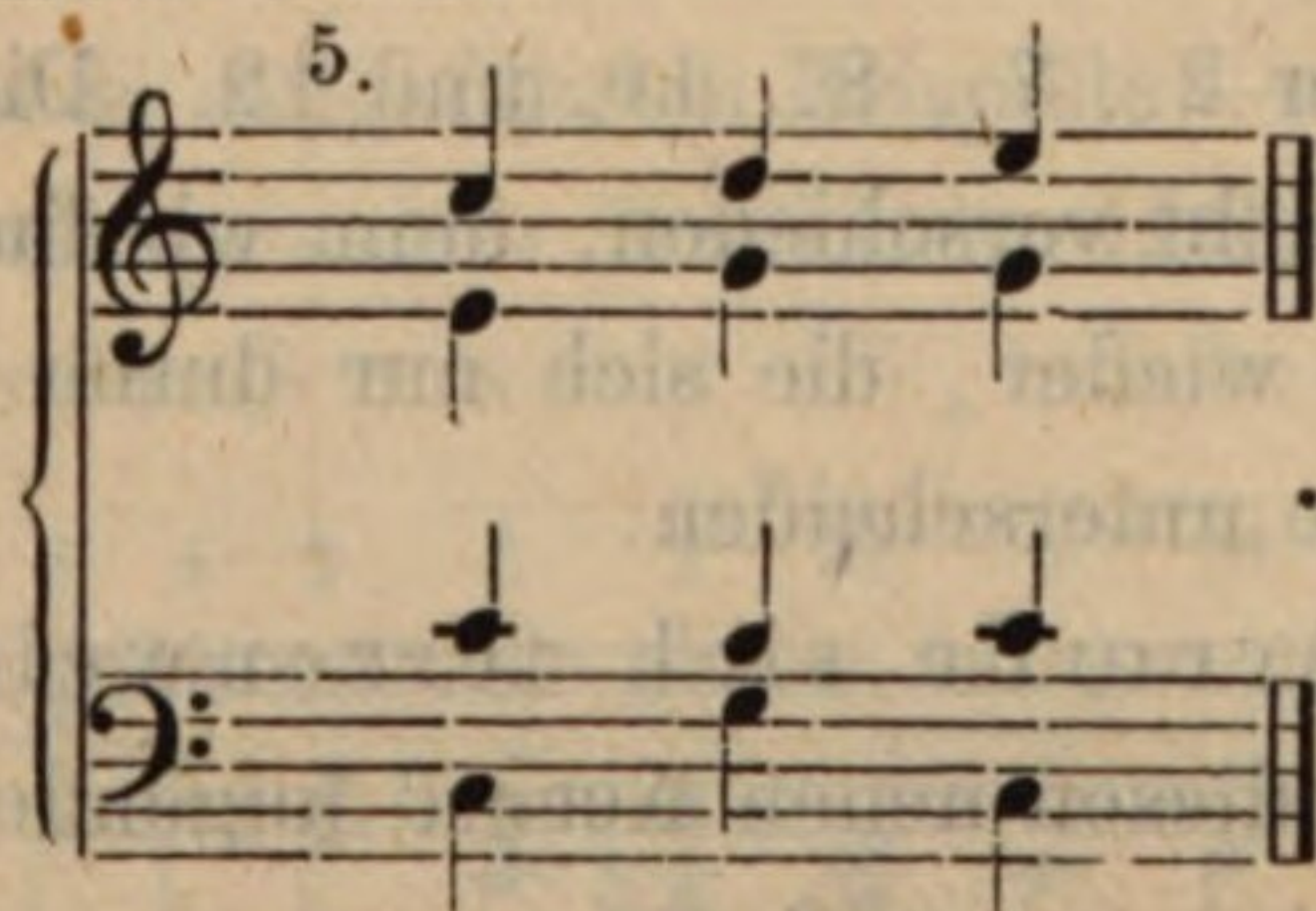


Ist das nicht der Fall, liegen also die genannten Töne mehr, oder weniger weit von einander; so heisst die Harmonie weit oder zerstreut. Z. B.



Es steht selbstredend dem Componisten frei, bald die enge, bald die weite Harmonie, und zwar in einem und demselben Satze zu gebrauchen, wie die Stimmenführung und der Ausdruck es gerade erheischen.

Schliesslich wollen wir hier noch bemerken, dass, wie im dreistimmigen, auch im vierstimmigen Satze Auslassungen erlaubt sind, die dann freilich durch eine zweifache Verdoppelung zu ersetzen sind. Z. B.



Dagegen kann es in der Regel nicht gerathen sein, den Dreiklang durch Auslassung der Terz unvollständig zu machen, weil derselbe ja dadurch unkenntlich — ob Dur, oder Moll? — erscheint.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

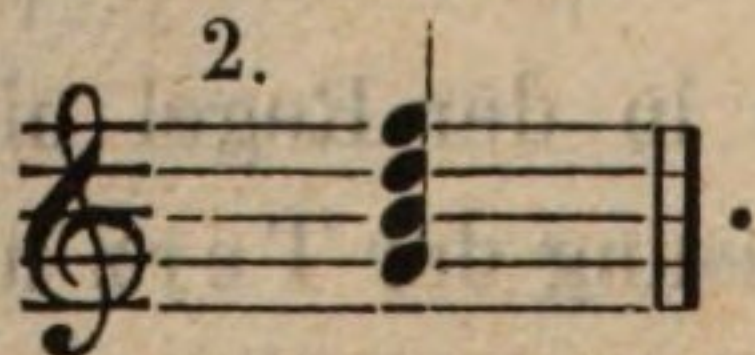
Der Haupt-Septimenaccord.

§ 171.



Hat der Schüler den vorstehenden Satz mit einiger Aufmerksamkeit gespielt und betrachtet, so wird er hier an mehrern Stellen einen ihm bisher noch unbekannten Accord gefunden haben. Es ist der 2., 7., 8., 10. und 12. Diese fünf Accorde sind wesentlich nicht verschieden, denn wir finden in allen dieselben vier Töne wieder, die sich nur durch die verschiedene gegenseitige Lage unterscheiden.

Da alle Accorde sich terzenweise aufbauen, so finden wir für diesen neuen Accord folgende Grundgestalt:



Auf diese Form lassen sich, wie man sieht, alle oben bezeichneten 5 Accorde zurückführen.

Dieser neue Accord führt den Namen
Haupt-Septimenaccord,
auch Dominant-Septaccord.

§ 172.

Der Name deutet an, dass er nicht der einzige Septimenaccord ist. Vorläufig beschäftigen wir uns indess ausschliesslich mit ihm und lassen es uns recht angelegen sein, sein Wesen allseitig aufzufassen. Er ist einer der wichtigsten Accorde und wir müssen ihn uns darum ganz geläufig machen.

Manche der nachfolgenden Sätze wird der Schüler hoffentlich aus dem Studium des 1. Beispiels in § 171 schon selbst aufgestellt haben. Dennoch unterlassen wir hier nicht auch deren namentliche Aufführung.

1. Der Haupt-Septimenaccord ist — nicht, wie die bisher vorgeführten Accorde, dreistimmig, sondern — vierstimmig. Bei ihm bedarf es also im vierstimmigen Satze keiner Verdoppelung eines Intervalls.

2. Er gehört, wie der verminderte und der übermässige Dreiklang, zu den dissonirenden Accorden, denn mit ihnen kann man — in der Regel — kein Tonstück schliessen, sie verlangen zur Nachfolge einen consonirenden Accord, d. i. entweder einen grossen, oder kleinen Dreiklang.

3. In dem oben aufgeführten Beispiele — § 171 Nr. 1 — folgt ihm überall ein grosser Dreiklang, in dem nachfolgenden dagegen ein kleiner:

1. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

4. Nach § 171 Nr. 2 besteht er aus Grundton, grosser Terz, grosser (reiner) Quinte und kleiner Septime, oder aus drei über einanderliegenden Terzen, nämlich aus einer grossen und zwei kleinen.

5. Seine beiden äussersten Töne bilden mithin das Intervall einer Septime. Daher: Septimen-Accord. Haupt-Septimenaccord, weil er von all seinen verwandten der wichtigste ist.

6. Wir sehen (§ 171 und 172 1. Beisp.), dass er in Dur und Moll gleich ist.

7. Wenn man auf jedem Ton einen Haupt-Septimenaccord errichtet, z. B.

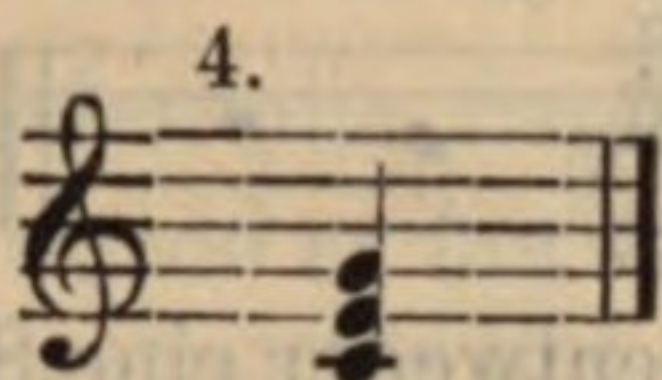


so erscheint auf jeder Stufe derselbe Gegenstand in anderer Farbe und wir finden da etwa für C-Dur und C-Moll nur einen Accord, der die gleiche Farbe mit jenen zwei Tonarten hat. Ohne Bild: Wir finden in jener ganzen Reihe von Haupt-Septimenaccorden nur einen, der in C-Dur und C-Moll leitereigen ist. Es ist allein der Accord unter Nr. 10.

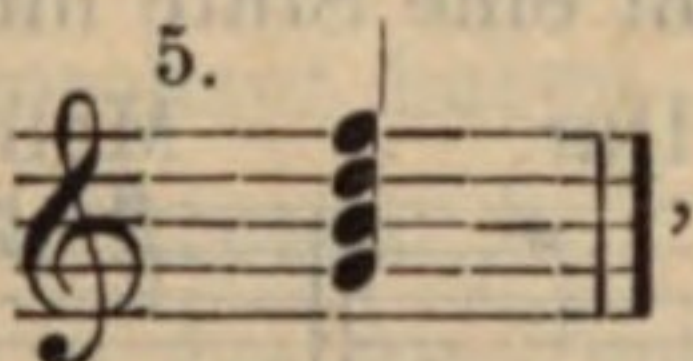
Und so ist es mit allen Tonarten. Jede besitzt nur einen leitereigenen Haupt-Septimenaccord, z. B. F-Dur und F-Moll den unter Nr. 1. aufgeführten:



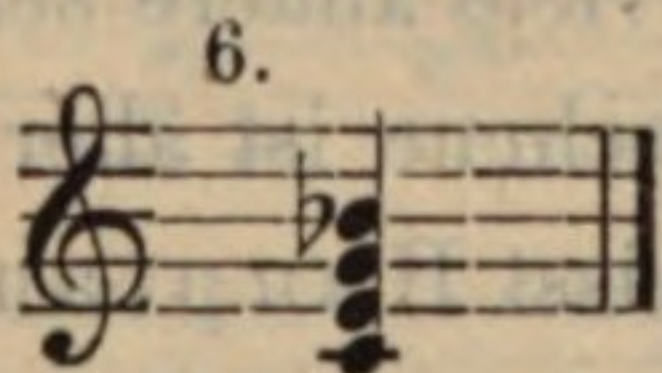
8. Da nun jede Tonart nur einen, ihr allein angehörigen Haupt-Septimenaccord besitzt — für irgend ein gleichnamiges Dur und Moll —; so folgt daraus, dass kein anderer Accord so bestimmt irgend eine Tonart — abgesehen vom Tongeschlecht, ob Dur oder Moll — charakterisirt, als eben der ihr angehörige Haupt-Septimenaccord. Der folgende Accord z. B.



gehört leitereigen zu Hause: in C-Dur, in F-Dur, in F-Moll, in G-Dur und wenn man will, auch in A-Moll und er erinnert an all diese fünf Tonarten. Tritt dagegen z. B. dieser Accord auf:



so hören auf der Stelle alle jene Vieldeutigkeiten auf, er versetzt uns mit voller Gewissheit in C-Dur, oder C-Moll, dagegen der Accord:



nur nach F-Dur, oder Moll u. s. w.

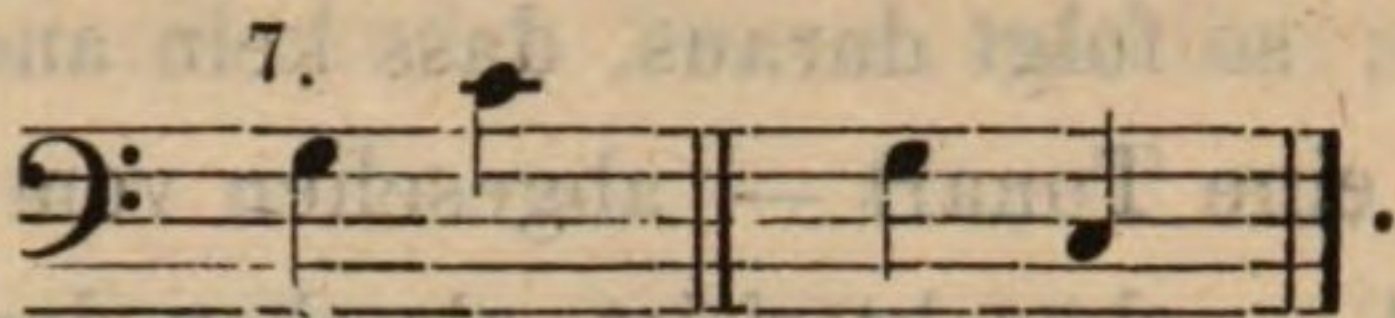
9. Wir sehen in den aufgeführten Beispielen, dass er seinen Sitz auf der fünften Stufe (der Oberdominante) beider Tonarten hat. In C-Dur und C-Moll also auf G, in A-Dur und Moll auf E, in G-Dur und Moll auf D u. s. w.

10. Man kann ihn daher in jeder Tonart auch dadurch bilden, dass man der Quinte des grossen Dreiklangs der fünften Stufe eine kleine Terz zusetzt, oder auch, dass man dem Grundton jenes Dreiklangs eine kleine Septime hinzufügt.

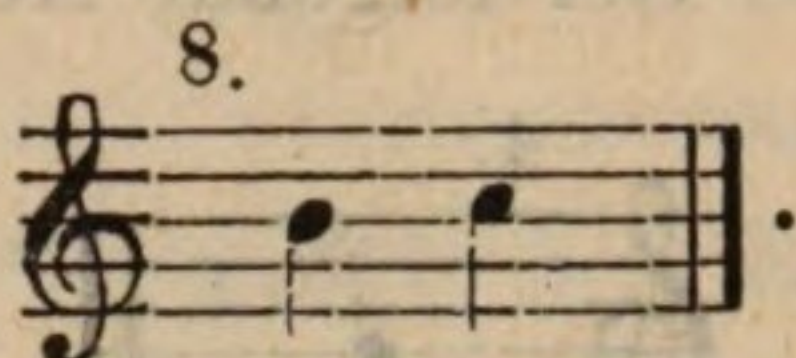
11. Es ist dem Schüler ferner nicht entgangen, dass seine Intervalle eine bestimmte Bewegung innehalten:

a. Der Bass schreitet in den Grundton des tonischen Drei-

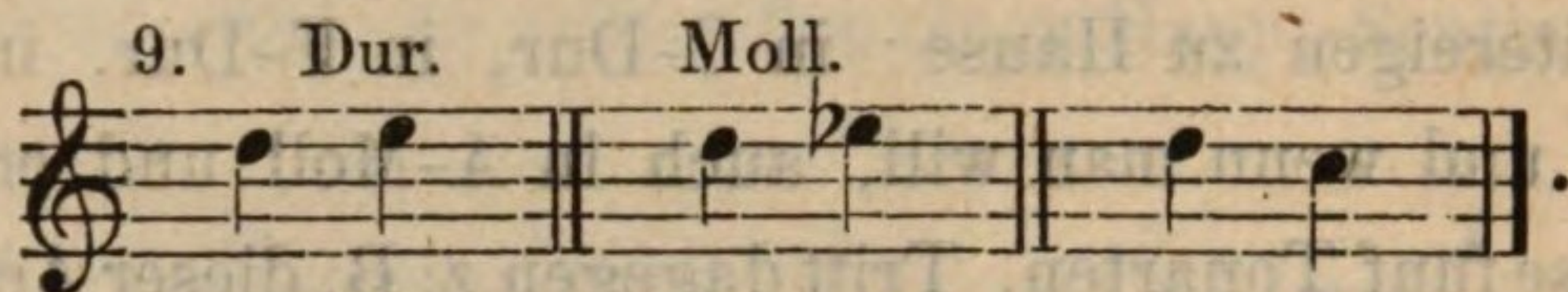
klangs d. i. zur ersten Stufe der herrschenden Tonleiter, also entweder eine Quarte hinauf, oder eine Quinte hinab:



b. Die Terz steigt eine Stufe hinauf:



c. Die Quinte geht entweder eine Stufe hinauf, oder hinab:



d. Die Septime geht eine Stufe hinab:



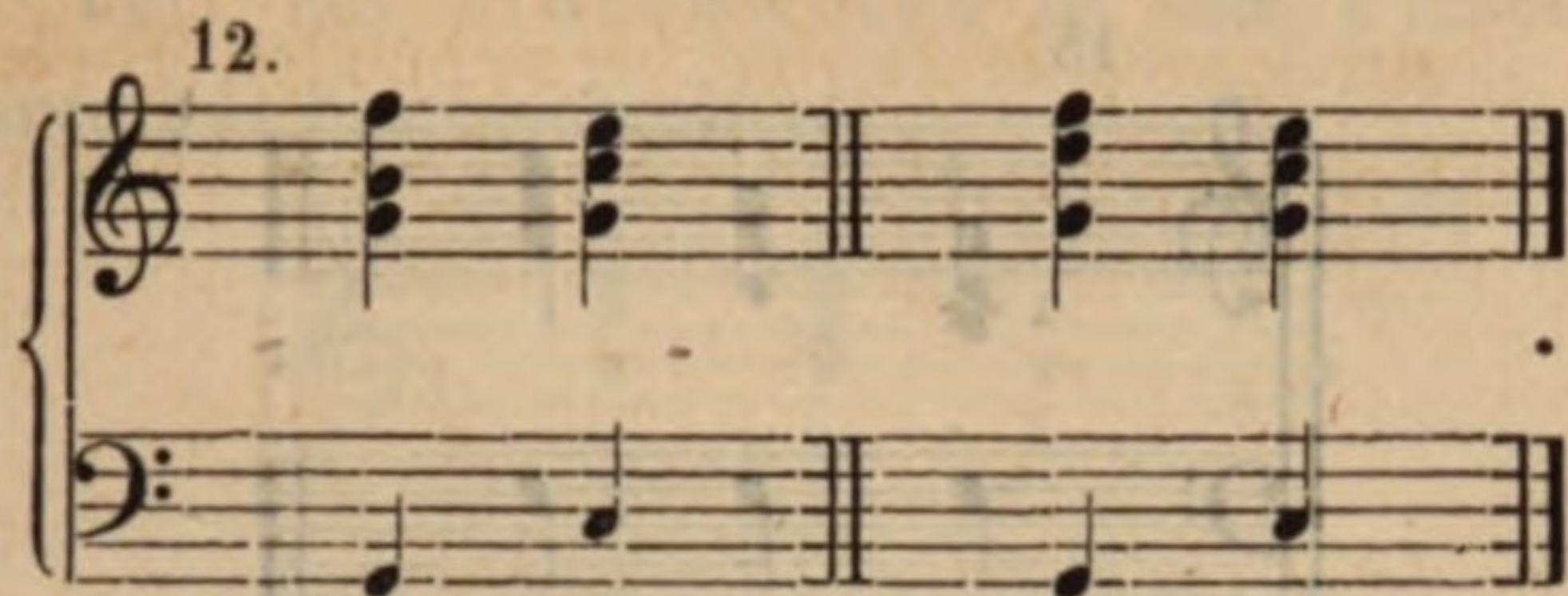
Diese, hier angegebene Bewegung der vier Stimmen des Haupt-Septimenaccords nennt man die Auflösung desselben. Später werden wir noch viele andere seiner Auflösungen kennen lernen. Jene hier besprochene ist aber die natürlichste, darum die gewöhnlichste und heisst Hauptauflösung.

12. Es kommt bei der Auflösung nicht selten vor, dass der folgende Dreiklang unvollständig bleibt, was aber kein Fehler ist; z. B.



Hier fehlt im Dreiklang die Quinte.

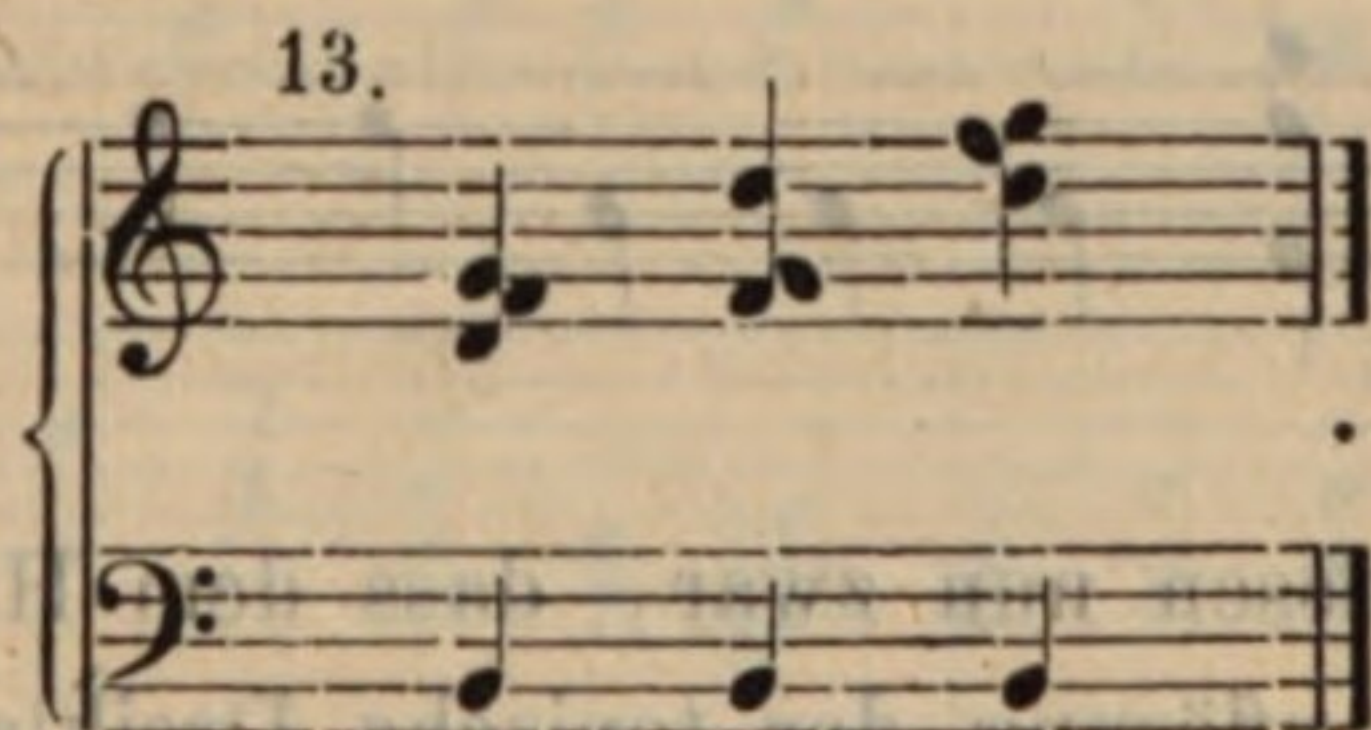
Will man das vermeiden, so mag man im Septimenaccord die Quinte, oder die Terz weglassen und dagegen den Grundton verdoppeln:



Solche und andere Mittel findet der Schüler später selbst. Niemals wird er ihm aber die Septime, oder den Grundton nehmen, denn dadurch würde er ihn seines Charakters berauben und ihn zu einem Dreiklang machen.

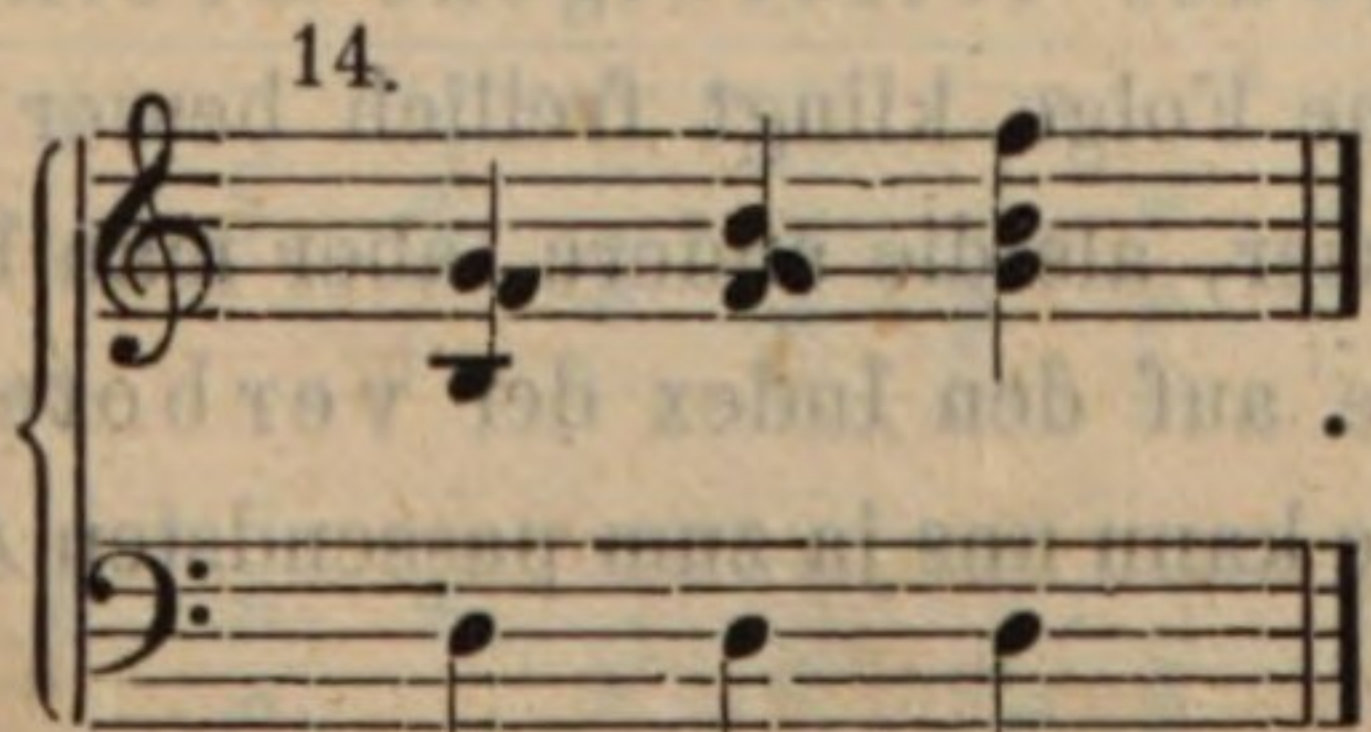
13. Den Dreiklang mit seinen drei Tönen lernten wir zweimal umkehren. Da der Haupt-Septimenaccord vier Töne hat, so muss er drei Umkehrungen zulassen, die wir ja in zwei Sätzen schon angeschaut haben (§ 171 Nr. 1 und § 172 Nr. 1 der 7. 8. und 10. Accord).

a. Wenn die Terz in den Bass gelegt wird, so entsteht die erste Umkehrung:

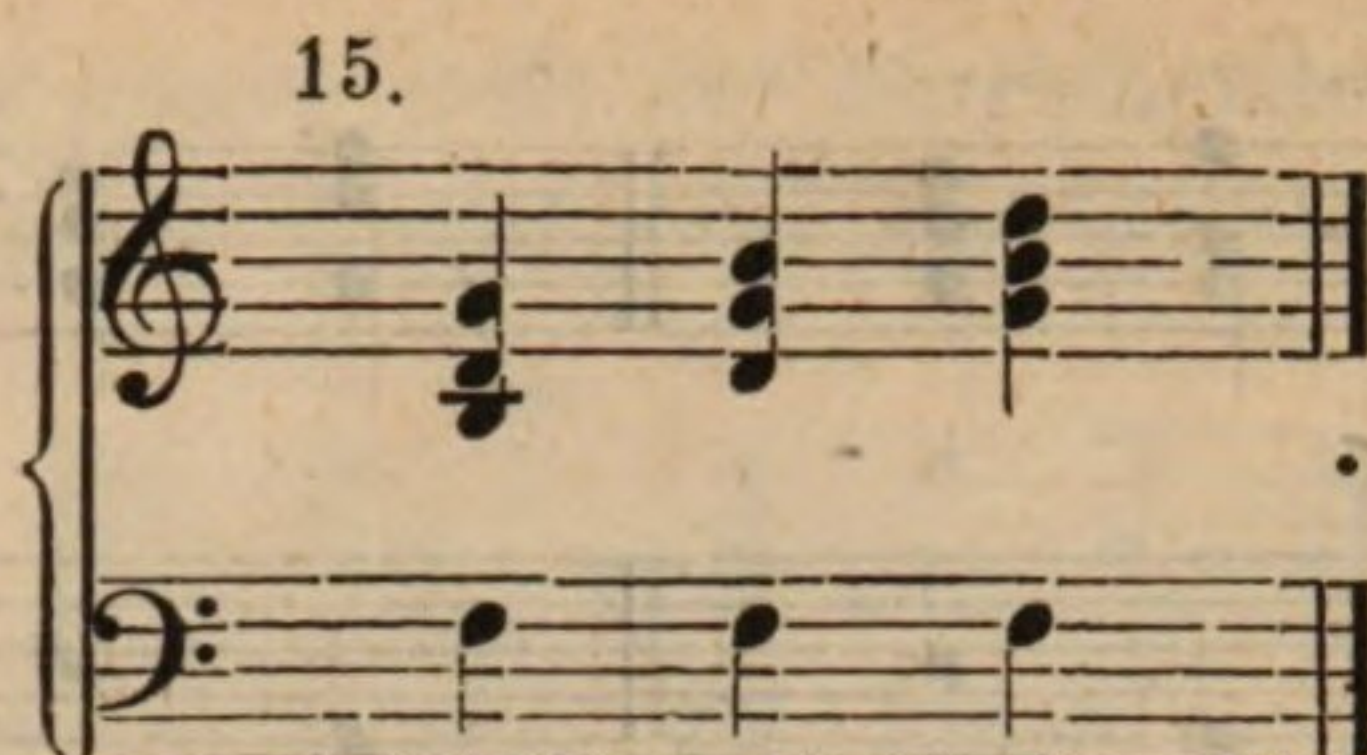


Anmerk. Die Lage der Oberstimmen kann noch vielfach anders sein. Darauf kommt es bei keiner Umkehrung an.

b. Wenn die Quinte in den Bass gelegt wird, so entsteht die zweite Umkehrung:



c. Wenn die Septime in den Bass gelegt wird, so entsteht die dritte Umkehrung:

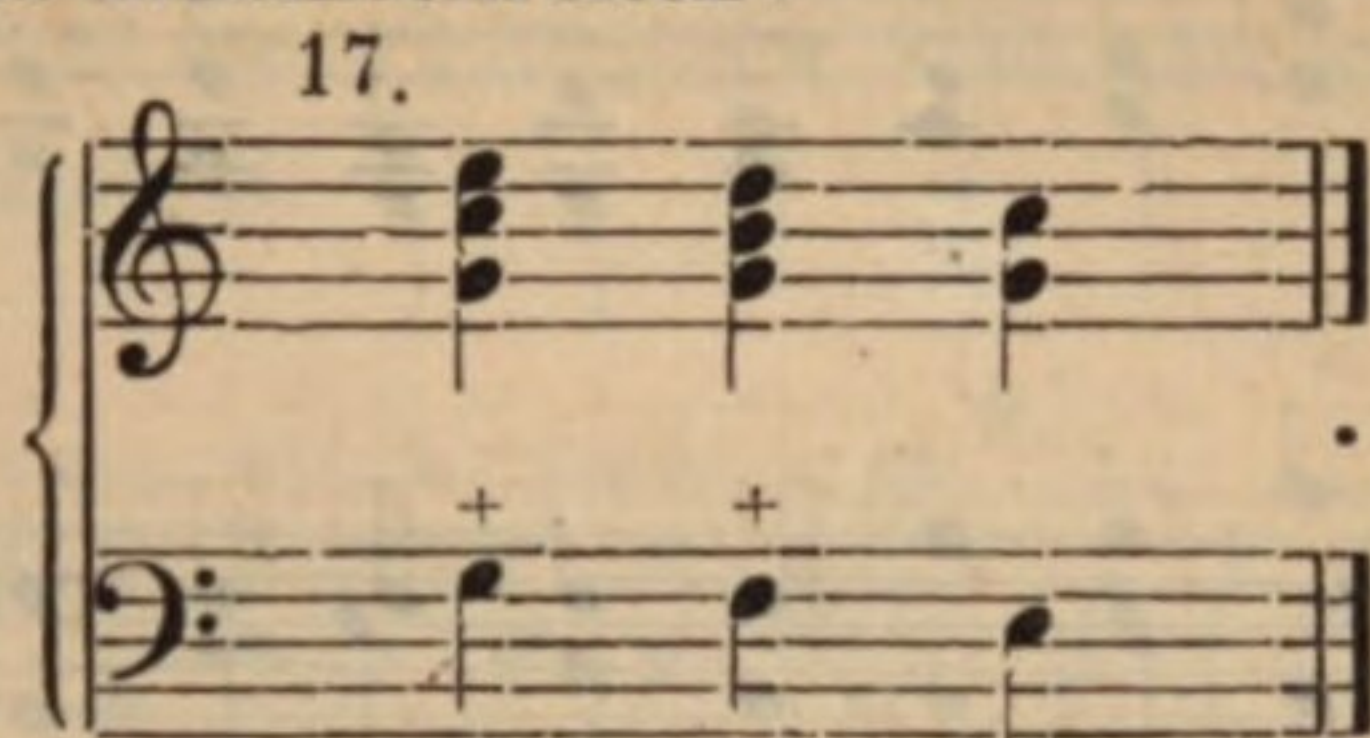


14. Wir unterscheiden also beim Haupt-Septimenaccord vier verschiedene Lagen: Grundaccord und drei Umkehrungen.

15. Man kann beim Grundaccord und allen Umkehrungen nacheinander verschiedene Lagen durchlaufen und erst schliesslich die von dem letzten Septimenaccord abhängige Auflösung eintreten lassen:

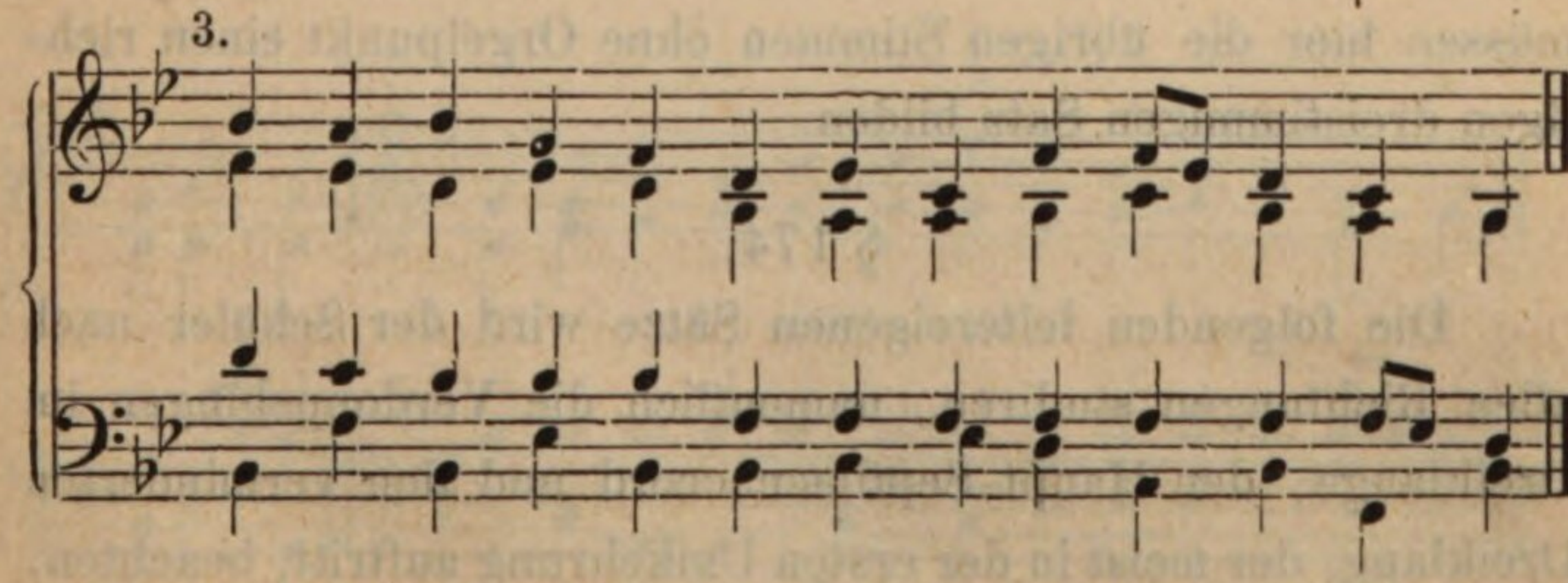
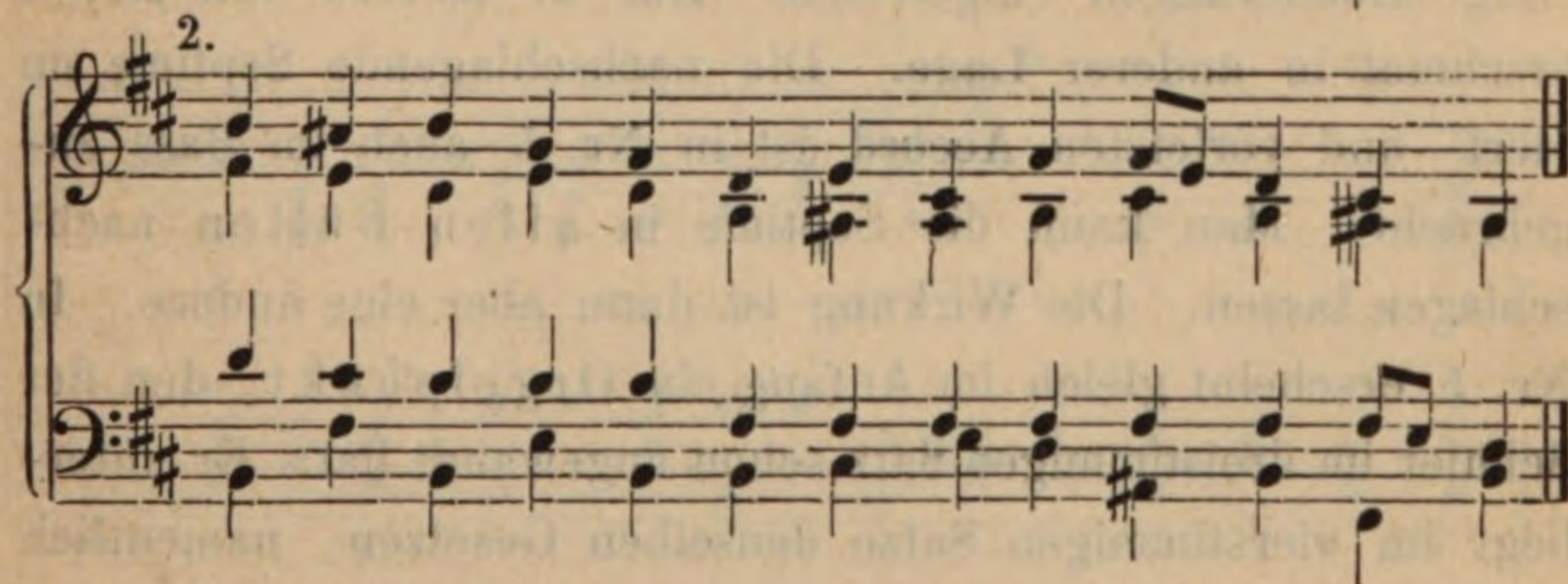
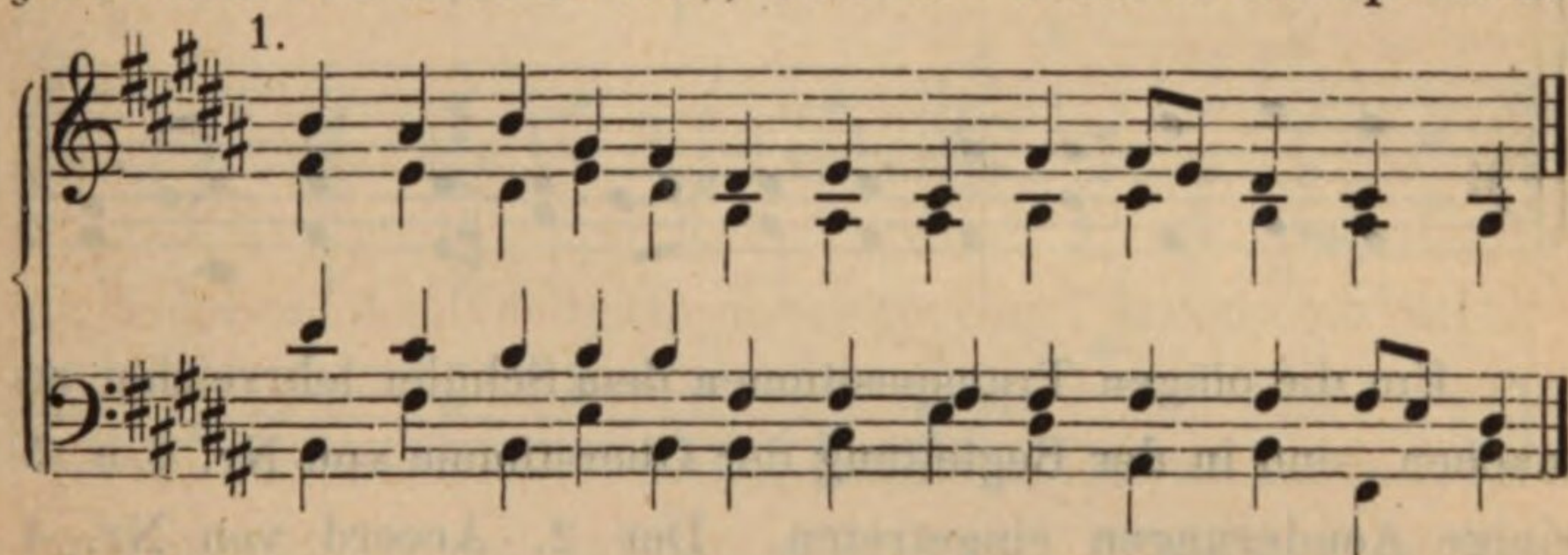


Quinte — darf nur stufenweise in eine Umkehrung des Septimenaccordes hineinschreiten:



§ 173.

Bevor wir in der Lehre vom Haupt-Septimenaccord weitergehen, mag nun der Schüler die beiden Sätze unter Nr. 1 in § 171 und 172 in recht viele, oder alle Tonarten transponiren.



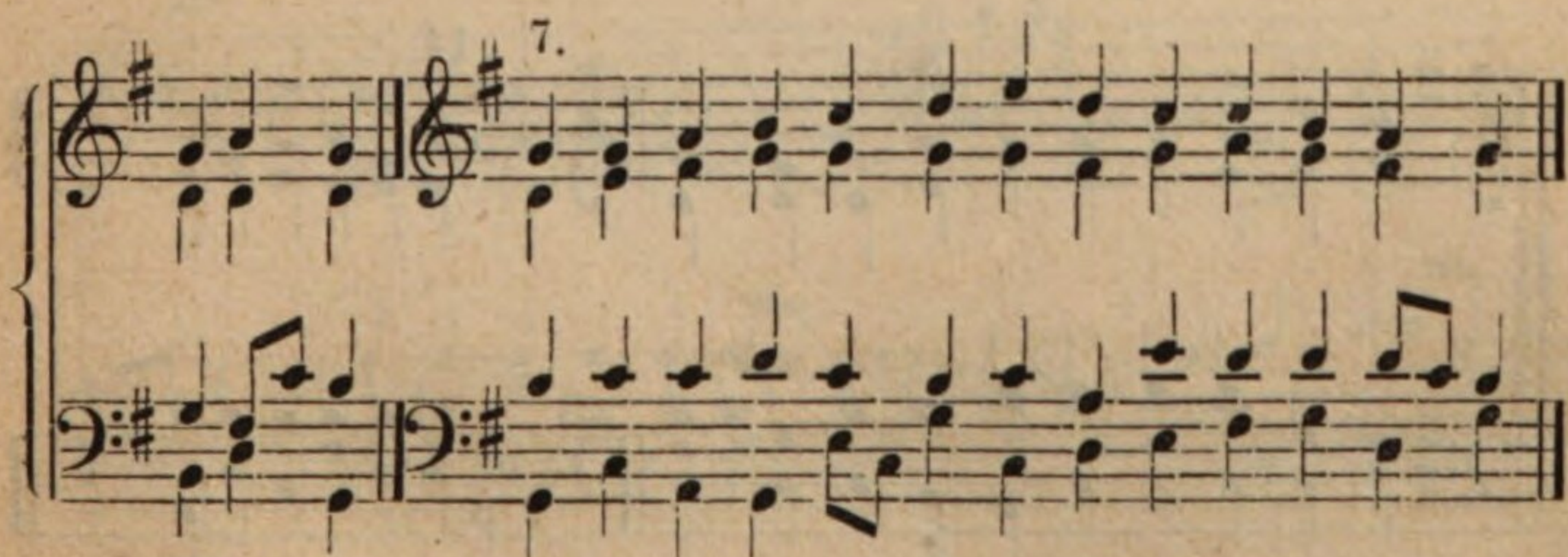
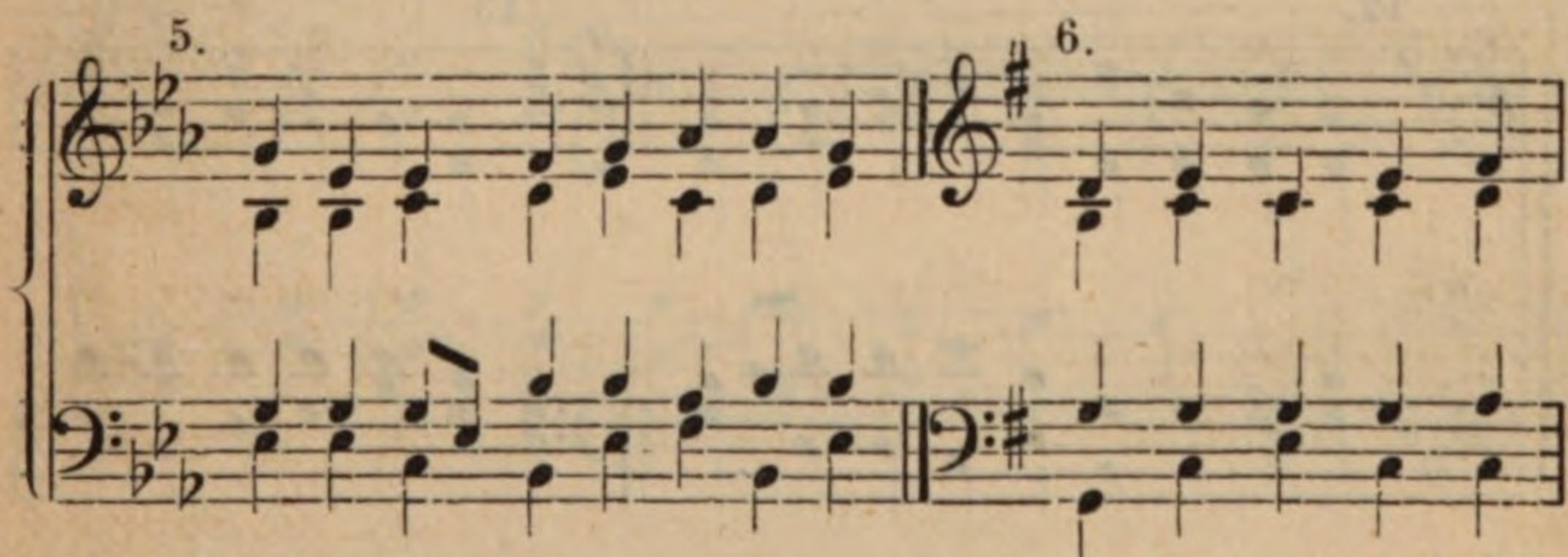
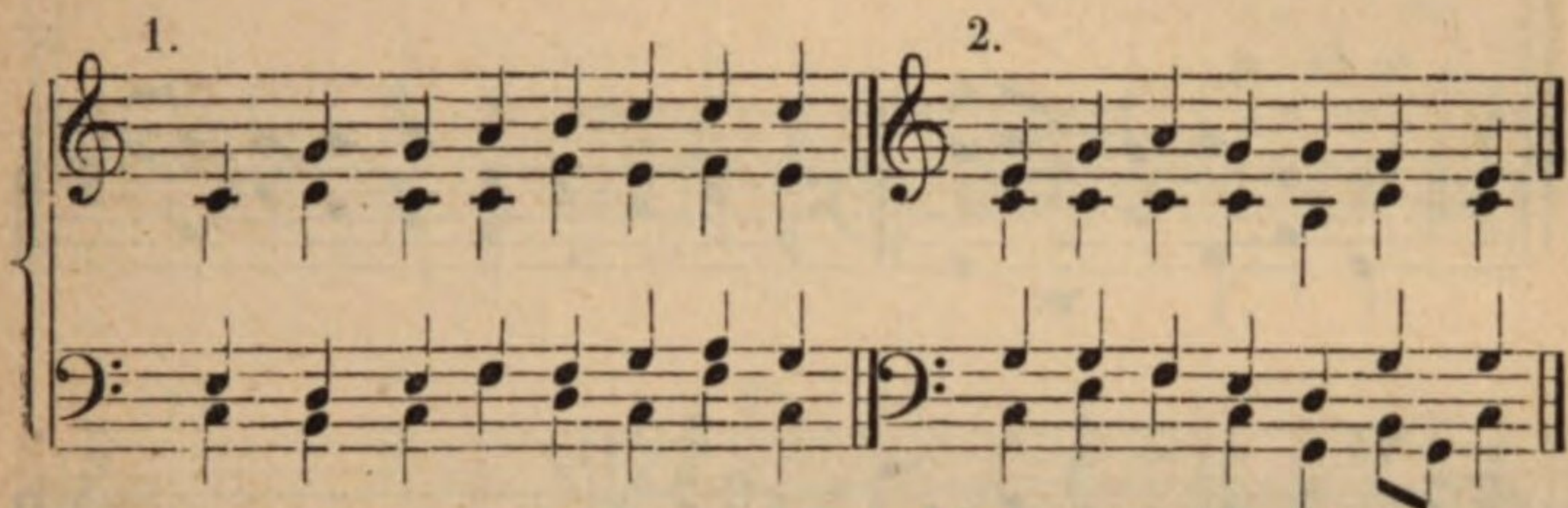
The image contains two musical exercises, numbered 4 and 5, in G major (one sharp). Exercise 4 consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C#6, D6, E6, F#6, G6. The left hand plays a moving bass line: G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5. Exercise 5 is similar but includes a 'Orgelpunkt' (pedal point) in the bass at the beginning, which is a G3 note held for several measures.

Um die obigen Transpositionen dem Schüler lehrreicher zu machen, sind in der Begleitung der Oberstimme von Nr. 4 u. 5 einige Aenderungen eingetreten. Der 2. Accord von Nr. 4 erscheint in anderer Lage. Die nachschlagende Septime im viert- und vorletzten Accord ist in Nr. 5 auch im Bass angebracht. Man kann die Septime in allen Fällen nachschlagen lassen. Die Wirkung ist dann aber eine andere. In Nr. 5 erscheint gleich im Anfang ein Orgelpunkt, den der Schüler im dreistimmigen Satz schon angewandt hat. Er unterliegt im vierstimmigen Satze denselben Gesetzen, namentlich müssen hier die übrigen Stimmen ohne Orgelpunkt einen richtigen dreistimmigen Satz bilden.

§ 174.

Die folgenden leitereigenen Sätze wird der Schüler nach allen Richtungen studiren, namentlich die Verdoppelungen im Dreiklange, den Haupt-Septimenaccord und den verminderten Dreiklang, der meist in der ersten Umkehrung auftritt, beachten.

Bei allen Sätzen spiele man zuvor die beiden äussern Stimmen, welche in der Regel die wichtigsten sind und schenke ihnen die meiste Aufmerksamkeit.



8. 9.

Musical notation for measures 8 and 9. Measure 8 is in G major (one sharp) and measure 9 is in G minor (one flat). Both measures contain a treble and bass staff with chords and moving lines.

10. 11.

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 is in G major (one sharp) and measure 11 is in G major (one sharp). Both measures contain a treble and bass staff with chords and moving lines.

12. 13.

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 is in G minor (one flat) and measure 13 is in G major (one sharp). Both measures contain a treble and bass staff with chords and moving lines.

14.

Musical notation for measure 14. Measure 14 is in G minor (one flat). It contains a treble and bass staff with chords and moving lines.

15. 16.

Handwritten musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 is in A major (three sharps) and measure 16 is in B minor (two flats). The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure 15 features a series of eighth notes in the treble and bass staves. Measure 16 features a series of eighth notes in the treble and bass staves, with a key signature change to B minor.

17. 18.

Handwritten musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 is in B minor (two flats) and measure 18 is in A major (three sharps). The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure 17 features a series of eighth notes in the treble and bass staves. Measure 18 features a series of eighth notes in the treble and bass staves, with a key signature change to A major.

19.

Handwritten musical notation for measure 19. The key signature is A major (three sharps). The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure 19 features a series of eighth notes in the treble and bass staves.

20. 21.

Handwritten musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 is in B minor (two flats) and measure 21 is in A major (three sharps). The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure 20 features a series of eighth notes in the treble and bass staves. Measure 21 features a series of eighth notes in the treble and bass staves, with a key signature change to A major.

22. 23.

Handwritten musical notation for measures 22 and 23. Measure 22 is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 23 is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a double bar line between the two measures.

24.

Handwritten musical notation for measure 24. The measure is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The notation includes a double bar line.

25.

Handwritten musical notation for measure 25. The measure is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The notation includes a double bar line.

26.

Handwritten musical notation for measure 26. The measure is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The notation includes a double bar line.

27. 28.

Handwritten musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 is in G major (one sharp) and measure 28 is in F major (one flat). The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values.

29. 30.

Handwritten musical notation for measures 29 and 30. Measure 29 is in F major (one flat) and measure 30 is in D major (two sharps). The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values.

31. 32.

Handwritten musical notation for measures 31 and 32. Measure 31 is in C major (no sharps or flats) and measure 32 is in G major (one sharp). The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values.

33.

Handwritten musical notation for measure 33. The key signature changes to G major (one sharp). The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values.

34. 35.

36. 37.

38. 39.

40. 41.

42. 43.

44. 45.

Musical notation for measures 44 and 45. Measure 44 is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 45 is in G major (one sharp) and 2/4 time. Both measures feature a treble and bass staff with chords and eighth notes.

46. 47.

Musical notation for measures 46 and 47. Measure 46 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Measure 47 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Both measures feature a treble and bass staff with chords and eighth notes.

48. 49.

Musical notation for measures 48 and 49. Measure 48 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Measure 49 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Both measures feature a treble and bass staff with chords and eighth notes.

50. 51.

Musical notation for measures 50 and 51. Measure 50 is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 51 is in G major (one sharp) and 2/4 time. Both measures feature a treble and bass staff with chords and eighth notes.

52. 53.

Musical notation for measures 52 and 53. Measure 52 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Measure 53 is in G major (one sharp) and 2/4 time. Both measures feature a treble and bass staff with chords and eighth notes.

54. 55. 56. 57. 58. 59. 60.

Der Schüler wird wohlthun, die obigen Sätze, nachdem Alles verstanden ist, mehrmals zu spielen. Die Oberstimme besteht meist aus Tonbildern, welche dem I. Theile entlehnt sind und die Harmonie ist grösstentheils das Werk des Altvaters Rink. Die Sätze sind also melodisch und harmonisch durchweg

classisch, wie unscheinbar sie dem oberflächlichen Blick auch dünken mögen. Ich habe mir die Mühe des Aufsuchens dieser einfachen, volksthümlichen, unverkünstelten Harmonien — unter den gegebenen beschränkten Bedingungen — nicht verdriessen lassen. Nun spiele der Schüler sich auch diese Mustersätze ein, bevor er es wage, Eigenes zu bilden. Es ist namentlich mit der Harmonie, wie auf andern Gebieten. Wer seinen Geschmack längere Zeit an Musterhaftem gebildet hat, besitzt in diesem Schatz eine sichere Schutzwehr gegen Schlechtes und Mittelmässiges. Dagegen kann Einer durch verfrühtes Ueben im Harmonisiren sein Ohr total verwirren, und zwar am meisten durch Effecthascherei.

Ist das Gesagte beherzigt, dann mag der Schüler zur Uebung in der Bildung ähnlicher Sätze folgende Wege einschlagen:

1) Man schreibt von den vorliegenden Sätzen die beiden Aussenstimmen ab und setzt die Mittelstimmen selbst, wobei sich Abweichungen ergeben, die zulässig sein können.

2) Man entlehnt von jenen Sätzen nur die Oberstimme und setzt dann selbst den Bass und die Ausfüllstimmen mit dem Vorbehalt voller Freiheit über nachträgliche Aenderungen in den drei Unterstimmen, die man meist mehr zusammen, als nach einander setzen mag.

3) Man wähle neue Tonbilder aus dem I. Theile und bilde die Harmonie dazu.

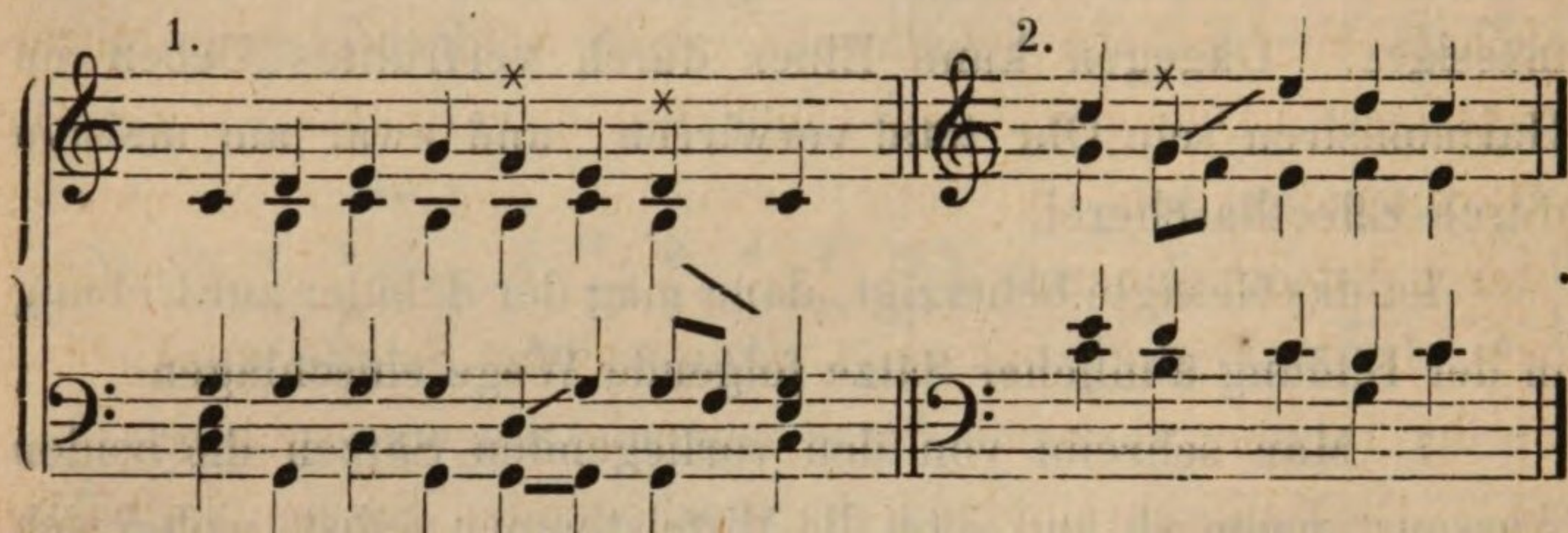
4) Man erfinde selbst Tonbilder und lege sie in die Ober-, oder Unter-, oder auch in eine Mittelstimme und füge die Harmonie hinzu. Legt man eine bestimmte Melodie in den Bass, so darf sie einen nöthigen Anhang von wenigen Noten erhalten.

5) Man erfinde alle vier Stimmen mehr zugleich, schreite also fort von Accord zu Accord, wodurch der Satz ein mehr harmonisches, als melodisches Interesse erhalten mag. Aber auch hierbei muss man doch den Gang der äussern Stimmen am meisten im Auge behalten.

§ 175.

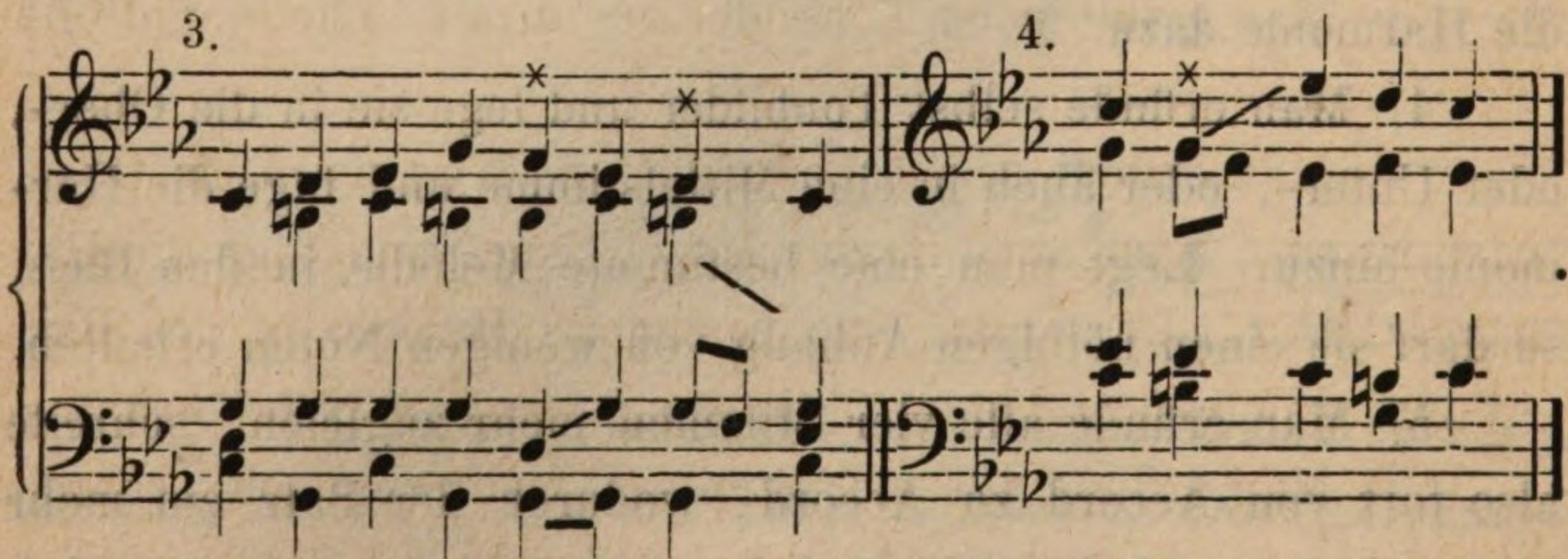
In § 172 Seite 205 haben wir uns gemerkt, was man unter Auflösung des Haupt-Septimenaccordes versteht. Nun sind aber in den Sätzen unter § 174 hier und da Abweichungen von jenen aufgestellten Regeln der Auflösung enthalten.

Wir wollen alle solche und ähnliche Abweichungen hier in zwei Sätzen zusammenstellen :



Nur die Septime geht dort überall ihren vorgeschriebenen Weg, die drei übrigen Intervalle — g, h, d — haben das Gesetz durchbrochen, indess nur so weit, dass sie in ihrer Bewegung doch den darauf folgenden tonischen Dreiklang herstellen helfen.

In Moll macht es der Haupt-Septimenaccord ebenso :

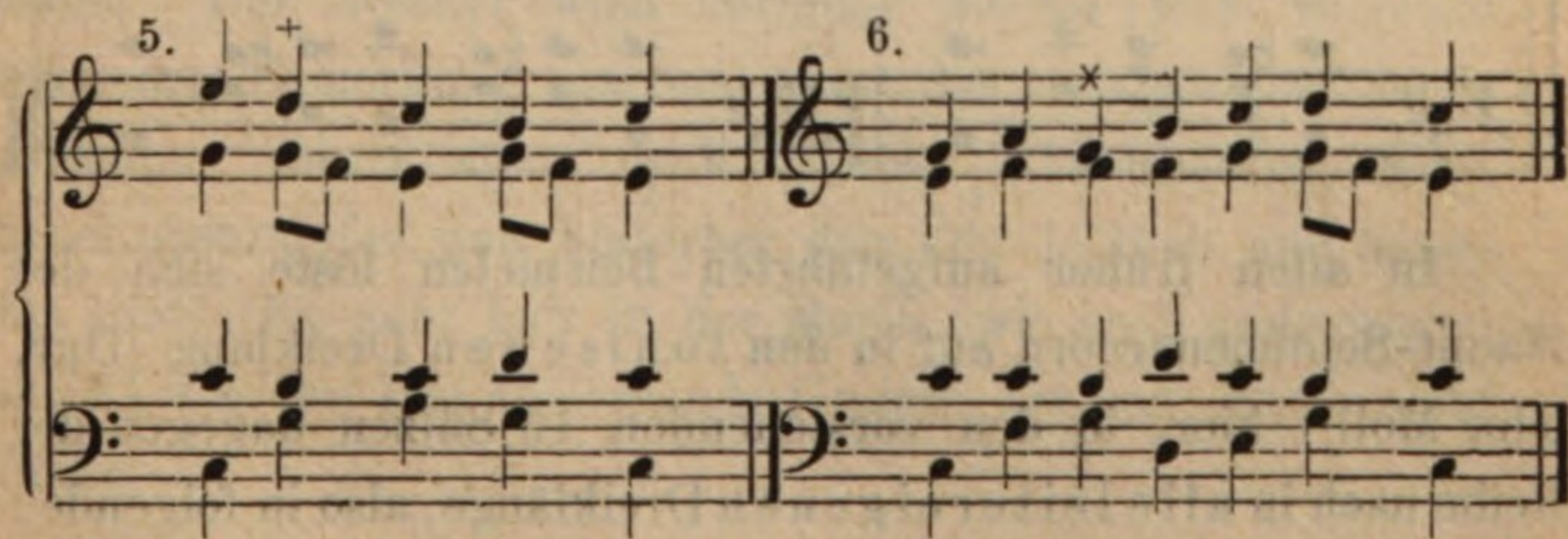
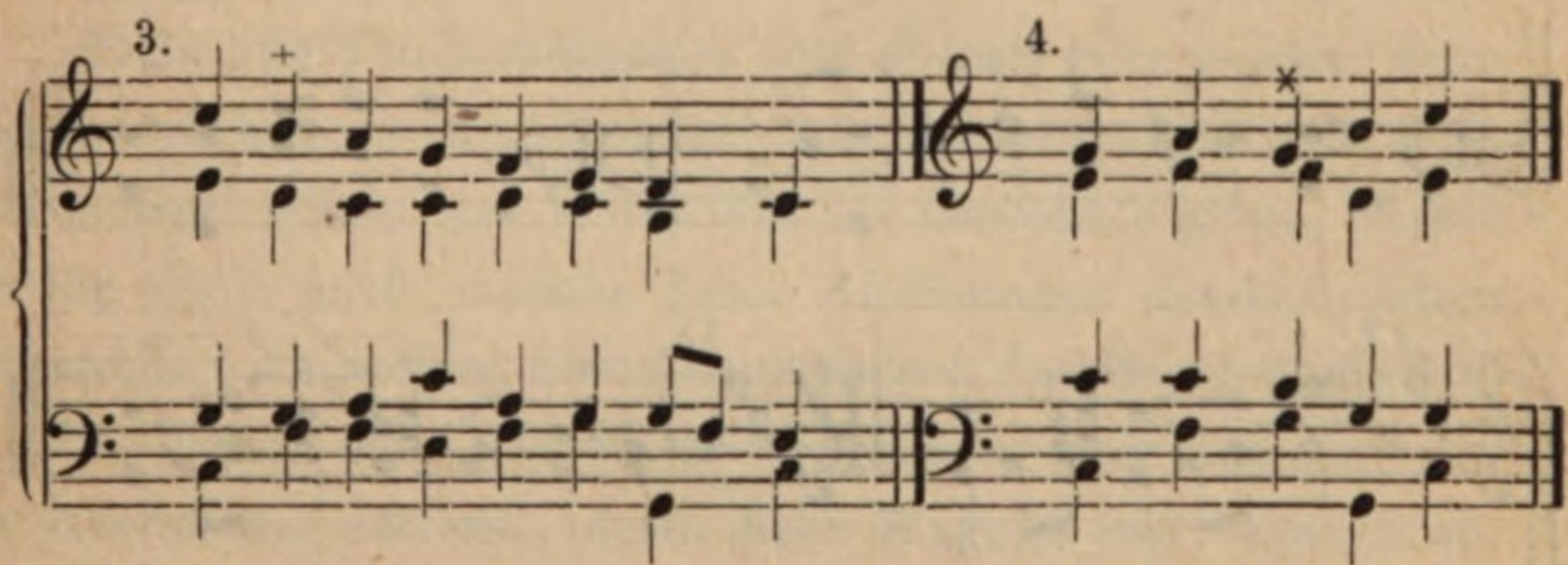


Es versteht sich von selbst, dass solche Abweichungen in allen andern Accordlagen vorkommen, z. B.



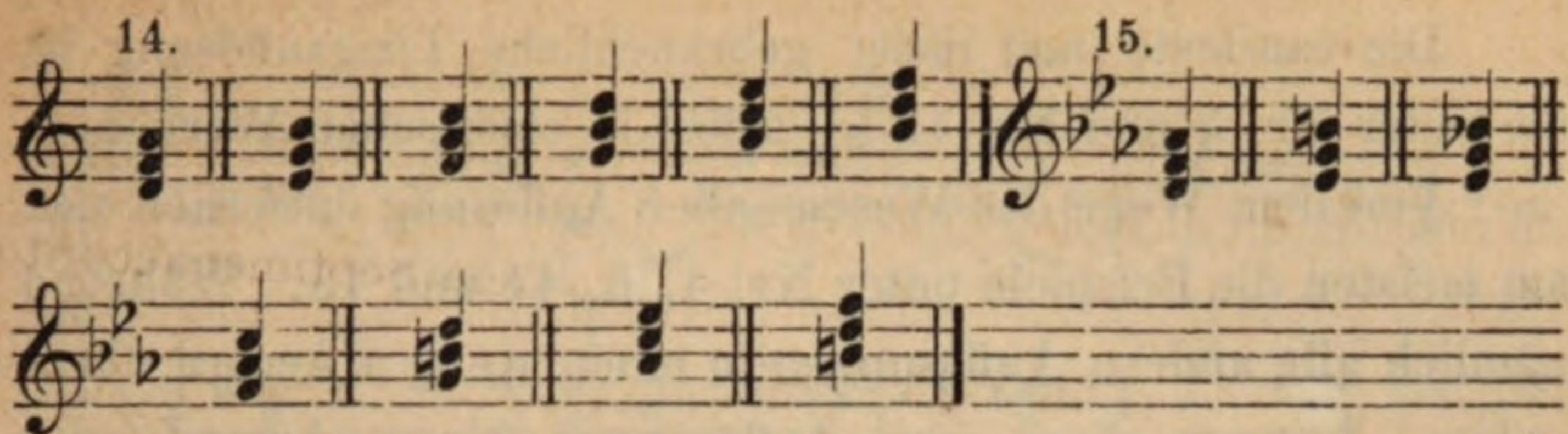
§ 176.

Noch freier ergehen sich die Auflösungen des Haupt-Septimenaccords in folgenden Beispielen :



The image displays a musical score for 13 exercises, numbered 7 through 13. Each exercise is presented on two staves, one in treble clef and one in bass clef. The key signature for all exercises is one flat (B-flat). Exercises 7, 8, 10, 11, and 12 are in G major, while exercises 9, 13, and the unlabeled exercise between 11 and 12 are in G minor. The exercises illustrate various harmonic progressions and voice leading techniques, including the resolution of the dominant seventh chord to the tonic triad in different ways.

In allen früher aufgeführten Beispielen löste sich der Haupt-Septimenaccord auf in den tonischen Dreiklang (Dur, oder Moll); hier, in den vorstehenden 13 Sätzen dagegen der Reihe nach in alle leitereigenen Dreiklänge, also in folgende:



Jede Auflösung des Haupt-Septimenaccords, welche nicht in den tonischen Dreiklang führt, sondern in irgend einen andern, nennt man eine Trugauflösung. Eine solche abweichende Auflösung hat man auch wohl Trug-Schluss genannt, aber mit Unrecht, denn eine Trugauflösung ist nur dann zugleich auch ein Trugschluss, wenn dergleichen Auflösung an solchem rhythmischen Punkte erscheint, wo sie den erwarteten Schluss eines Satzes eben durch einen unerwarteten Trugschluss weiter hinausschiebt, also in Bezug auf den Schluss die Erwartung trügt.

So haben wir denn in jenen 13 Sätzen auch 13 Trugauflösungen vor uns, und es gibt noch mehrere, die wir weiter unten jenen anreihen werden.

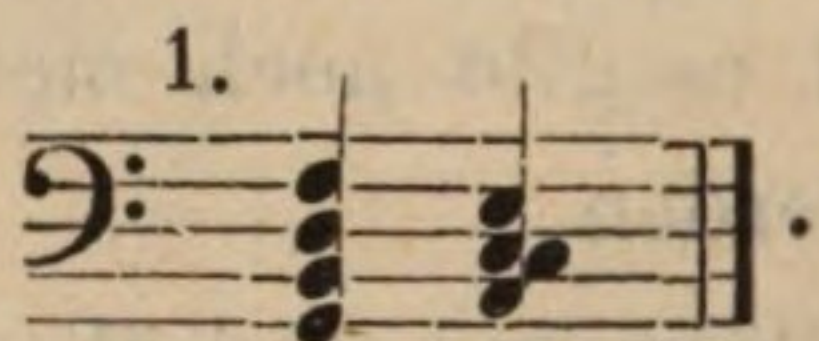
Nicht alle Trugauflösungen sind überall gern gehört, denn manche wirken beunruhigender, als der vorhergehende Septimenaccord selbst, was sehr wider das Gewohnte geht. Daher werden denn auch manche jener Auflösungen äusserst selten gebraucht. An rechter Stelle kann jedoch das Ungewöhnlichste das Trefflichste sein. Je weiter und je öfter man sich aber von der Heerstrasse entfernt, desto mehr Wagniss und Verantwortlichkeit. Der Schüler wird übrigens hierbei auch folgende interessante Bemerkung machen, dass die Anfangs fast beleidigendsten Accordfolgen nach öfterer Wiederholung ihren Stachel abstumpfen und hinterher dem Ohr leidlich und angenehm sind. Es geht hier in der Musik, wie auch anderwärts. Manches uns erst fast abstossende Gesicht hat uns später recht gefallen.

Die sanfteste und meist gebräuchliche Trugauflösung ist die unter Nr. 5 und Nr. 12 — selbst in classischen Werken.

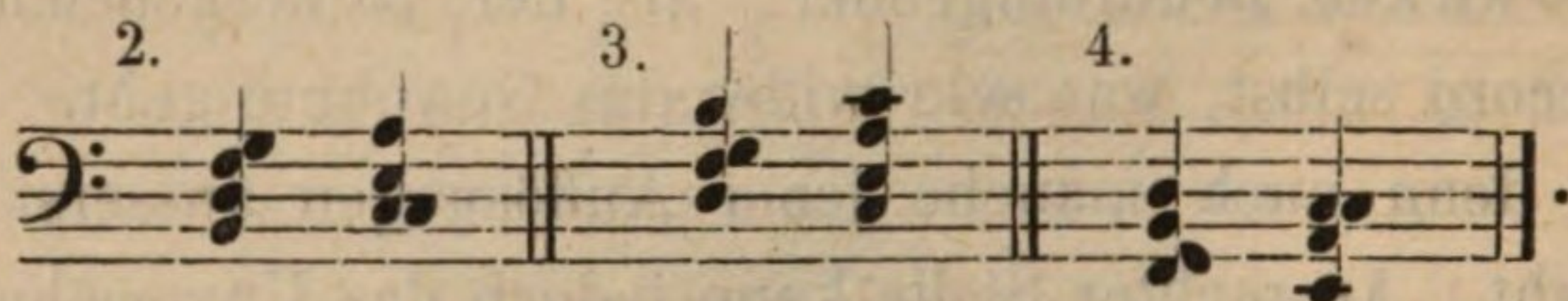
Von dem Wege des Wesens aller Auflösung entfernen sich am meisten die Beispiele unter Nr. 4, 6, 11 und 13. Während nämlich alle andern Auflösungen in einen neuen Accord übergehen, bringen diese vier Auflösungen einen Accord, der grösstentheils schon in dem Septimenaccord enthalten ist. Also eine Auflösung ohne eigentliche Auflösung. Aber warum sie geradezu verbieten? Hat man alle übrigen Freiheiten in der Auflösung gegeben, nun, so gebe man diese eine auch noch! —

§ 177.

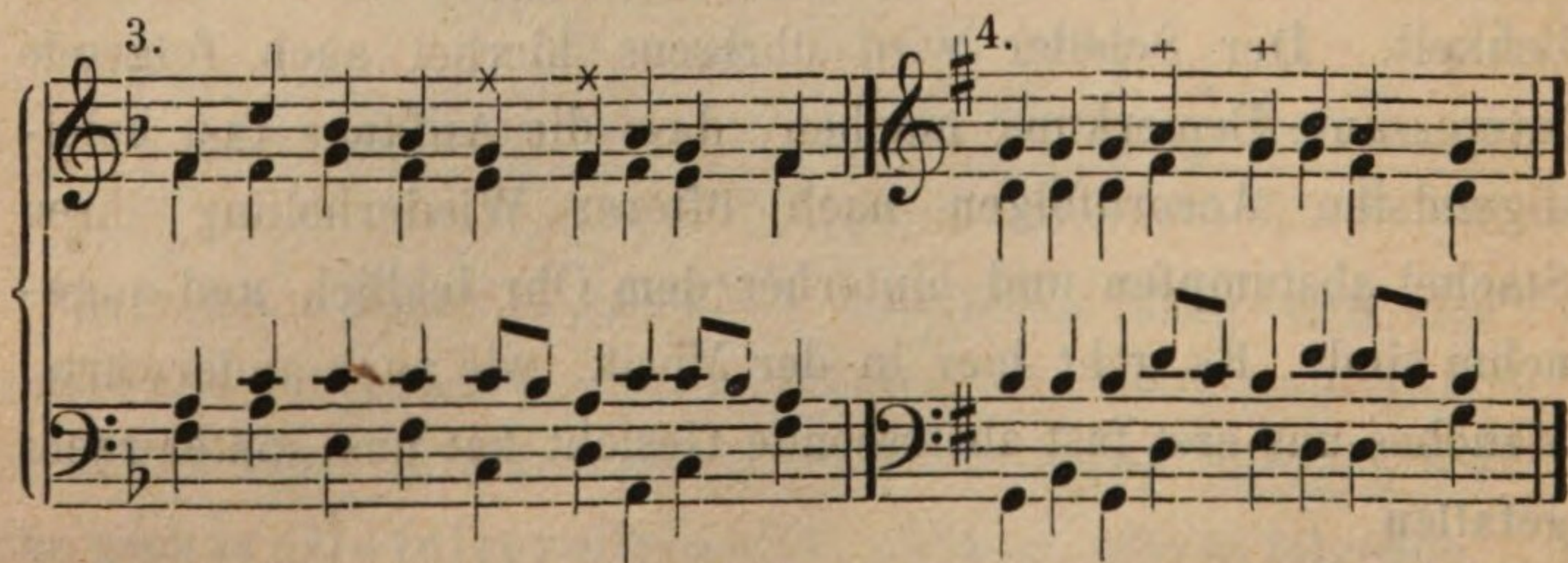
Es folgen nun einige Sätze mit der beliebtesten Trugauflösung des Haupt-Septimenaccords in den leitereigenen Dreiklang der 6. Stufe. Bei dieser Auflösung ist zu beachten, dass sie am wohlklingendsten ist, wenn der Grundbass des Septimenaccords als tiefste Stimme erscheint. Also:



Weniger wohlklingend:



Die nachfolgenden Sätze mag der Schüler zu ähnlichen Uebungen benutzen, wie die in § 174 angedeuteten.



5. 6.

7. 8.

9. 10.

11. 12.

13. 14.

15. 16.

17. 18.

19. 20.

21. 22.

23. 24.

25. 26. 27. 28.

§ 178.

In § 172 fanden wir, dass dem Haupt-Septimenaccord irgend einer Tonart jeder leitereigene Dreiklang vorhergehen kann. Mit andern Worten: auf jeden leitereigenen Dreiklang einer Tonart kann der Haupt-Septimenaccord dieser Tonart folgen. Da wir oben hierzu kein Beispiel aufgeführt haben, wollen wir es hier thun. Der Schüler wird es dort gethan haben und kann nun etwa vergleichen:

1. 2. 3. 4. 6. 7.

§ 179.

Der denkende und forschende Schüler wird nun schon die Frage aufgeworfen haben, ob denn einem Haupt-Septimenaccord nicht auch ein Dreiklang aus einer ihm fremden Tonart vorhergehen kann. Darf z. B. auf den grossen Dreiklang von H (h-dis-fis) der Haupt-Septimenaccord aus C-Dur folgen? Die Probe zeigt, dass unser Ohr nichts dagegen einzuwenden hat, folglich — hören wir nicht schlecht — ist die Accordfolge erlaubt:



Zur weitem Untersuchung, welche Dreiklänge einem bestimmten Haupt-Septimenaccord vorhergehen können, ob einige, ob alle, hat nun der Schüler nothwendig den folgenden, oder einen ähnlichen Weg eingeschlagen. Es gibt absolut keine andern Dreiklänge, die z. B. dem Haupt-Septimenaccord in C-Dur oder Moll vorhergehen könnten, als die hier nachfolgend aufgestellten:



10. D. 11. 12. 13.

Measures 10-13: Treble clef, key of D major. Measure 10: D4, E4, F#4. Measure 11: E4, F#4, G#4. Measure 12: F#4, G#4, A5. Measure 13: G#4, F#4, E4. Bass clef accompaniment: Measure 10: D3, F#3, A3. Measure 11: E3, G#3, B3. Measure 12: F#3, A3, C4. Measure 13: D4, F#4, A4. Measure 13 has an asterisk (*) above the treble staff.

14. Es. 15. 16. 17.

Measures 14-17: Treble clef, key of E-flat major. Measure 14: E-flat4, F4, G4. Measure 15: F4, G4, A4. Measure 16: G4, F4, E-flat4. Measure 17: D4, F4, A4. Bass clef accompaniment: Measure 14: E-flat3, G3, B-flat3. Measure 15: F3, A3, C4. Measure 16: E-flat3, G3, B-flat3. Measure 17: D3, F3, A3. Measure 16 has a fermata over the treble staff.

18. E. 19. 20. 21.

Measures 18-21: Treble clef, key of E major. Measure 18: E4, F#4, G#4. Measure 19: F#4, G#4, A5. Measure 20: G#4, F#4, E4. Measure 21: D4, F#4, A4. Bass clef accompaniment: Measure 18: E3, G#3, B3. Measure 19: F#3, A3, C4. Measure 20: E3, G#3, B3. Measure 21: D3, F#3, A3.

22. F. 23. 24. 25.

Measures 22-25: Treble clef, key of F major. Measure 22: F4, G4, A4. Measure 23: G4, A4, B-flat4. Measure 24: A4, B-flat4, C5. Measure 25: B-flat4, A4, F#4. Bass clef accompaniment: Measure 22: F3, A3, C4. Measure 23: G3, B-flat3, D4. Measure 24: F3, A3, C4. Measure 25: B-flat3, D4, F4.

26. Fis. 27. 28. 29.

Measures 26-29: Treble clef, key of F-sharp major. Measure 26: F-sharp4, G#4, A4. Measure 27: G#4, A4, B4. Measure 28: A4, B4, C5. Measure 29: B4, A4, F-sharp4. Bass clef accompaniment: Measure 26: F-sharp3, A3, C4. Measure 27: G#3, B3, D4. Measure 28: F-sharp3, A3, C4. Measure 29: B4, A4, F-sharp4. Measure 29 has an asterisk (*) above the treble staff.

30. G. 31. 32. 33.

Handwritten musical notation for measures 30 through 33. Each measure is labeled above the staff. Measure 30 is marked 'G.'. The notation is in treble and bass staves, showing chords and single notes. Measure 31 has no label. Measure 32 has no label. Measure 33 has no label.

34. As. 35. 36. 37.

Handwritten musical notation for measures 34 through 37. Each measure is labeled above the staff. Measure 34 is marked 'As.'. The notation is in treble and bass staves, showing chords and single notes. Measure 35 has no label. Measure 36 has no label. Measure 37 has no label.

38. A. 39. 40. 41.

Handwritten musical notation for measures 38 through 41. Each measure is labeled above the staff. Measure 38 is marked 'A.'. The notation is in treble and bass staves, showing chords and single notes. Measure 39 has no label. Measure 40 has no label. Measure 41 has no label.

42. B. 43. 44. 45.

Handwritten musical notation for measures 42 through 45. Each measure is labeled above the staff. Measure 42 is marked 'B.'. The notation is in treble and bass staves, showing chords and single notes. Measure 43 has no label. Measure 44 has no label. Measure 45 has no label.

46. H. 47. 48. 49.

Handwritten musical notation for measures 46 through 49. Each measure is labeled above the staff. Measure 46 is marked 'H.'. The notation is in treble and bass staves, showing chords and single notes. Measure 47 has no label. Measure 48 has no label. Measure 49 has no label.

Nach sorgfältiger Prüfung der vorstehenden Accordfolgen wird zumal der Anfänger sich bescheiden, auf die Frage, ob sie alle ohne Ausnahme zulässig sind, mit einem entschiedenen Ja, oder Nein zu antworten.

Indess, trotz grosser Härte einiger Verbindungen, kann man sich bei näherer Erwägung nicht wohl entschliessen, sie durchaus zu verbieten. Denn auch sie können einmal an rechter Stelle stehen. Darüber kann nur der gute Geschmack entscheiden, ohne den auch die an und für sich zulässigsten Accordverbindungen dennoch die absurdeste Verwendung zulassen. Vertrauen wir daher lieber, wie in allen ähnlichen Fällen, dem guten Genius des Künstlers und beantworten die obige Frage also:

Einem bestimmten Haupt-Septimenaccord kann jeder Dreiklang vorhergehen.

Und nun noch einige Bemerkungen zu den obigen Accordfolgen:

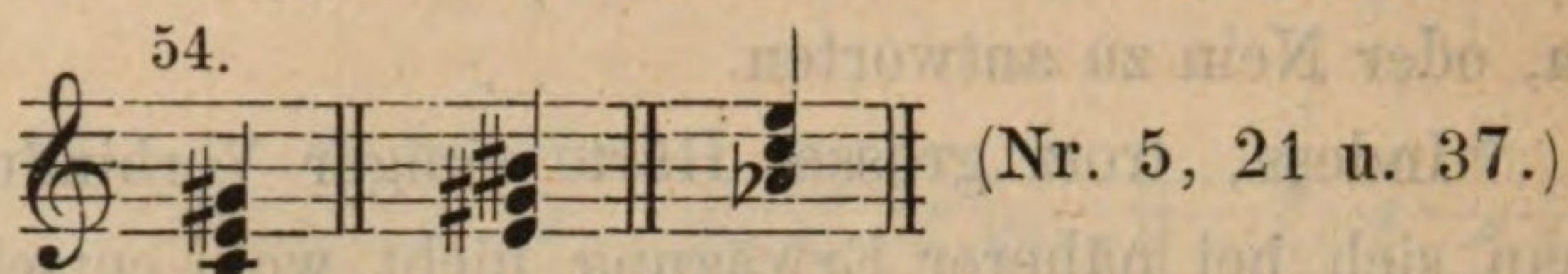
1) In jedem Beispiele ist der Schluss-Accord bald C-Dur, bald C-Moll. Wir haben damit ziemlich willkürlich abgewechselt, denn er kann jedes Mal der eine, oder der andere sein, jedoch nicht immer gleich erwartet.

2) Anstatt der Hauptauflösung konnte in jedem Beispiele irgend eine der bekannten Trugaufösungen in C-Dur, oder C-Moll folgen, die der Schüler in einigen Beispielen anwenden mag. Z. B. Nr. 42:

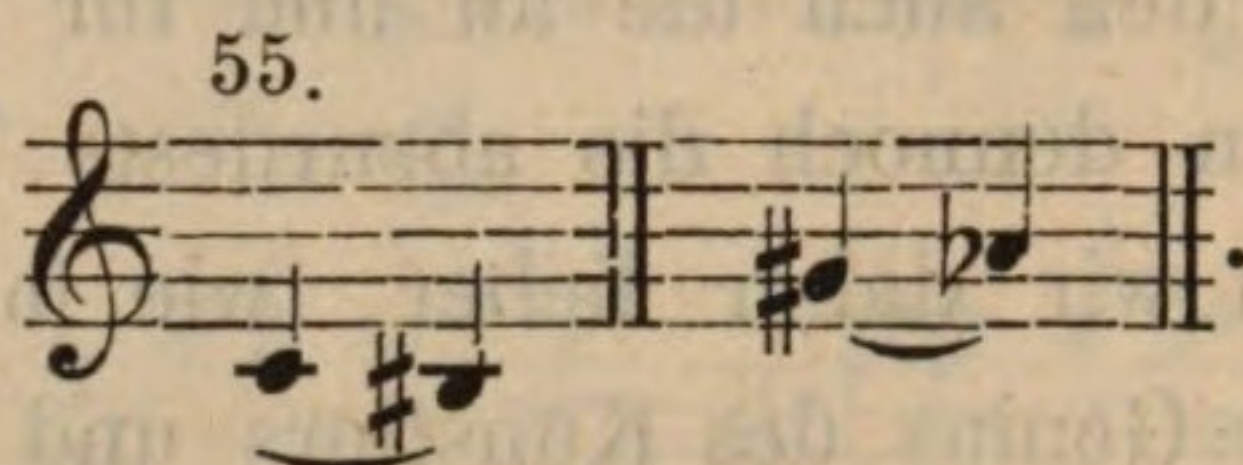
50.	51.	52.	53.
-----	-----	-----	-----

u. s. w.

3) Jeder übermässige Dreiklang ist, dem Klange nach, dreideutig, indem er mit zwei andern dieselben Töne — wenn auch, der Abstammung gemäss, nicht dieselben Noten hat. Z. B.

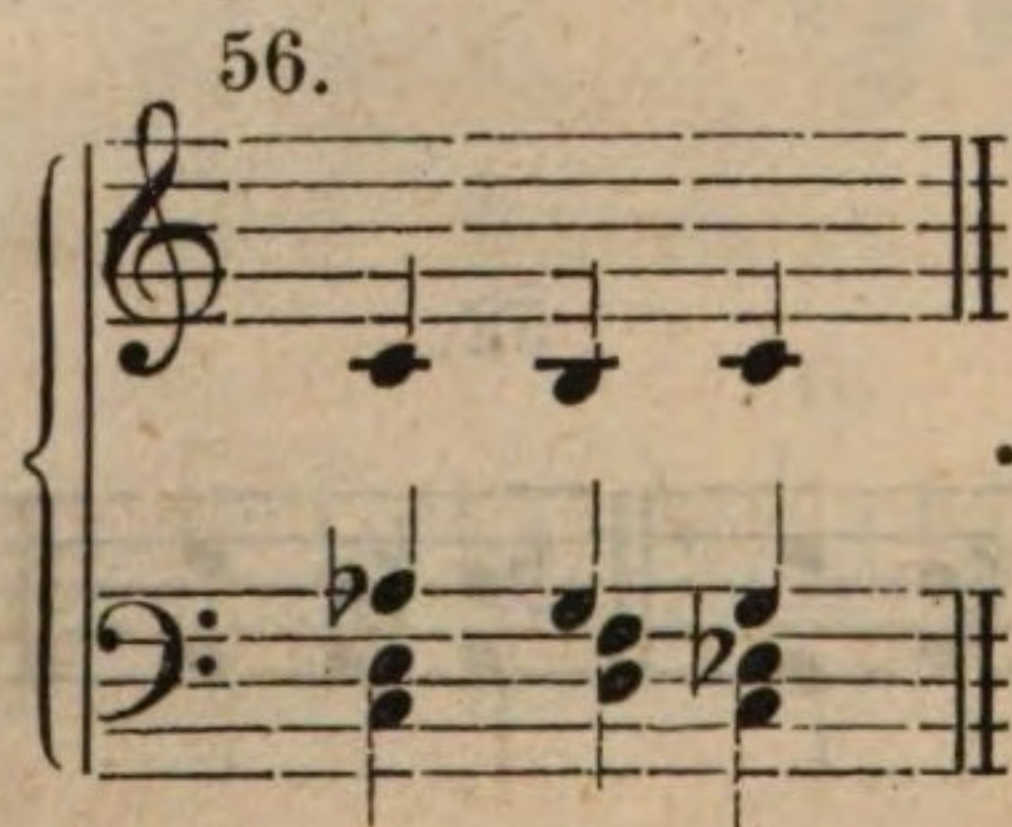


Mittels enharmonischer Verwechslung einzelner Töne lassen sich mithin aus einem dieser Dreiklänge die zwei andern herstellen, z. B.



Das Ohr ist nun unaufgefordert so gefällig, dergleichen mehrdeutige Accorde im Zusammenhange mit andern stets auf das Günstigste zu deuten und umzudeuten, so dass es z. B. dem Accord c-e-gis bei seinem Auftreten so deuten mag, wie er geschrieben ist, aber hinterher nach seiner unerwarteten Auflösung ihn umdeutet in as-c-e, oder in e-gis-his in dieser oder jener Umkehrung.

Darnach ist es erklärlich, dass mancher übermässige Dreiklang sich für das Ohr natürlicher auflöst, als es auf dem Papier den Anschein hat. So z. B. deutet das musikalische Gehör sich den übermässigen Dreiklang in Nr. 5 hinterher nach seiner Fortschreitung folgendergestalt um :



Nun schreitet jedes seiner Intervalle durchaus befriedigend fort und er wird als leitereigener Accord derjenigen Tonart aufgefasst, in die er hineinführt: der Tonart C-Moll. In

solchen und ähnlichen Fällen erlaubt sich der Componist denn auch wohl zuweilen, solche Accorde anders zu schreiben, als es ihre Abstammung vorschreibt. Wir haben das in allen obigen Beispielen unterlassen, um die gewollte Auffassung nicht zu erschweren.

4) Der Haupt-Septimenaccord verbindet sich mit denjenigen Dreiklängen am gefügigsten und innigsten, mit denen er die meisten gemeinsamen Töne hat; wie das ja bei allen Accordverbindungen der Fall ist, selbst bei enharmonischen Verwechslungen. In dieser Beziehung vergleiche man etwa die Nummern 6, 10, 11 und 36.

5) Man muss namentlich bei der Verbindung sich sehr fremder Accorde in allen Stimmen die nächsten Intervalle ergreifen. Keine unnöthigen Sprünge!

6) In Nr. 13 ist der bessern Fortschreitung wegen eine Stimmenkreuzung. Der Alt erhebt sich über den Sopran. Also nach Umständen auch Sprünge.

§ 180.

Der Grundbass des, dem Haupt-Septimenaccord vorangehenden Dreiklangs kann möglicher Weise mit dem Grundbass des ersteren folgende Intervalle bilden: eine Prime, eine Secunde, oder eine Terz, oder eine Quarte, oder eine Quinte, oder eine Sexte, oder schliesslich eine Septime — alle diese Intervalle in verschiedener Grösse. Andere Fälle kann es nicht geben.

Da wir nun in den Beispielen § 179, Nr. 2 bis 49 alle jene Fälle vertreten sehen (Nr. 2 bis 9 eine Quinte, Nr. 10 bis 13 eine Quarte, Nr. 14 bis 21 eine Terz, Nr. 22 bis 29 eine Secunde, Nr. 30 bis 33 eine Prime, Nr. 34 bis 41 eine Septime und Nr. 42 bis 49 eine Sexte); so folgt aus jener Aufstellung der wichtige Satz:

Auf jeden Dreiklang kann jeder Haupt-Septimenaccord folgen.

Dieser Satz schliesst nicht nur den in § 179 aufgestellten in sich (dass jedem Dreiklang ein bestimmter Haupt-Septimenaccord folgen kann), sondern auch dessen Gegensatz: dass einem bestimmten Dreiklange jeder Haupt-Septimenaccord folgen kann:

1. 2. 3. 4. u. s. w.

C. Cis. D. Es.

§ 181.

Demnach gibt uns der Haupt-Septimenaccord schon jetzt die bedeutendsten Mittel an die Hand zu jeder beliebigen sinn- gemässen Modulation. Durch ihn sind wir ja nun in Stand gesetzt, von jedem beliebigen Dreiklang aus mit einem Schlage bald in den entferntest liegenden überzugehen, bald den nächst- liegenden zu ergreifen. Mit andern Worten: Wir können uns sprungweise von irgend einem Dreiklange, von irgend einer Tonart, wie auch schrittweise (gradweise) entfernen und wieder nähern.

Folgende Beispiele zeigen eine sprungweise, fast gewalt- same Entfernung, oder auch, wenn man will, eine fast gewalt- same Verknüpfung widerstreitendster Accorde:

1. C. fis. C. 2. a. As. a.

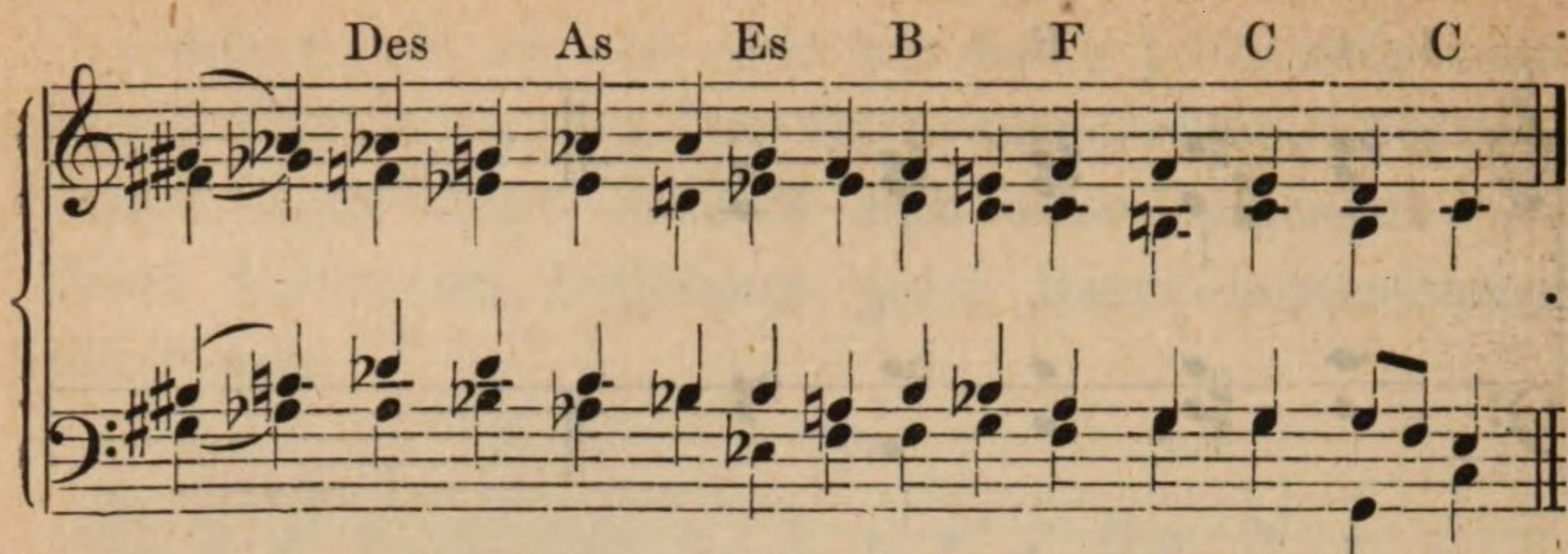
3. f. E. f.

Dagegen zeigen folgende Beispiele eine Modulation in schrittweiser Entfernung und Rückkehr :

4. C G C 5. C F C

6. C G D G C 7. C F B F C

8. C G D A E H Fis



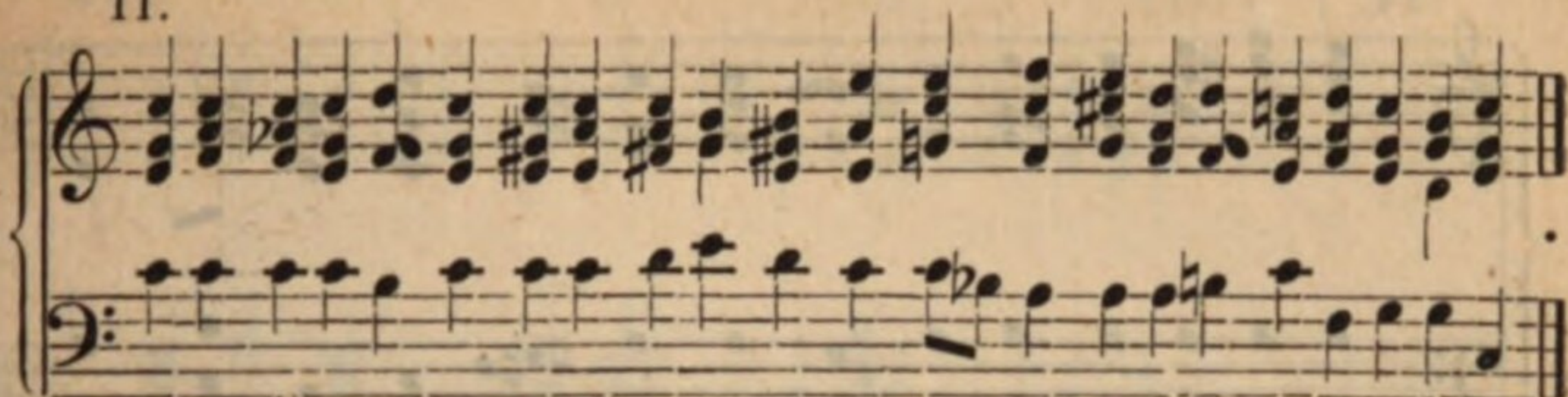
Die vorstehenden acht Beispiele können, wie viele ähnliche Accordverbindungen, nur ein harmonisches Interesse beanspruchen und der Weg ihrer Entstehung kann zunächst nur von Accordvorstellungen ausgehen. Man schreitet also hier fort von Accord zu Accord, verbindet sie durch nächstliegende Töne und berücksichtigt die dadurch entstehende Melodie in den verschiedenen Stimmen nur in zweiter Linie.

Soll aber bei solchen Uebungen und Sätzen in erster Linie das melodische Interesse gewahrt bleiben; so hat man zunächst einen melodischen Führer in Tonbildern einer bestimmten Tonart für irgend welche Stimme zu setzen.

Einen solchen melodischen Führer haben die folgenden Sätze :



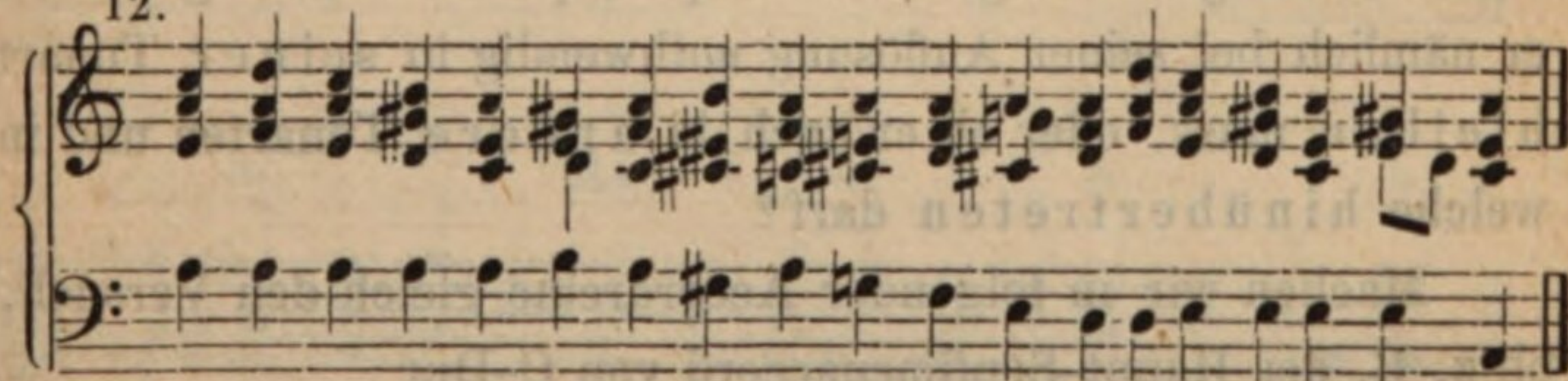
11.



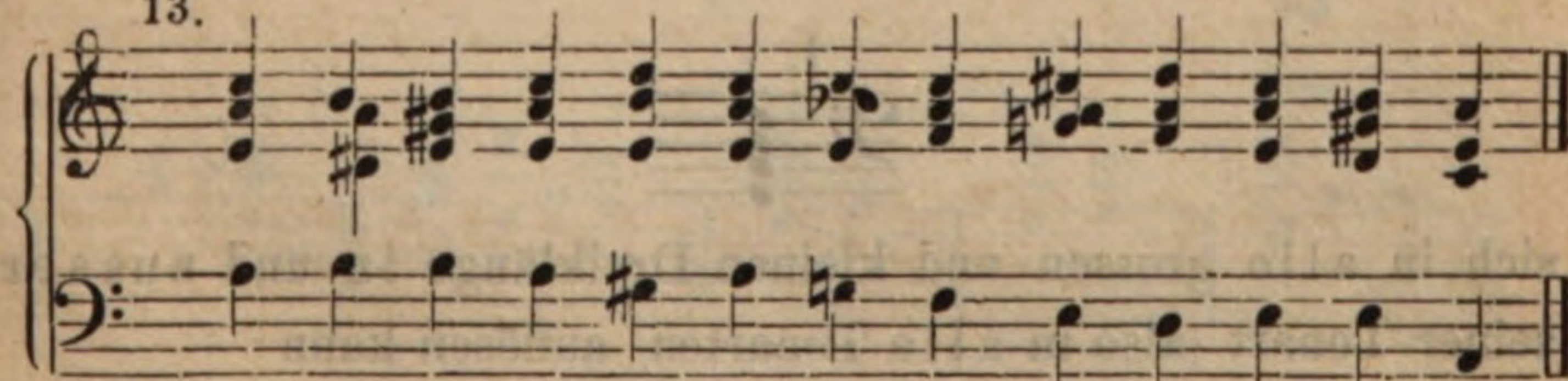
In den Beispielen unter Nr. 9 und 10 liegt derselbe melodische Führer in der Oberstimme, unter Nr. 11 dagegen im Bass. Jener Führer bewegt sich ausschliesslich in C-Dur und zeigt nur einen chromatischen Ton. Dennoch lässt dieser einfache Führer ohne alle ausweichende Modulation, wie ersichtlich, eine Menge chromatischer Accorde zu, welche den begleiteten Tönen wohl ein farbenreicheres Colorit geben, aber nicht zerstörend auf die Melodie wirken. Nur muss man nicht glauben, dass eine so bunte Begleitung überall die zutreffendste ist. Oft ist eine solche gerade vom grössten Uebel. Aber die Fertigkeit in der verschiedenartigsten Accordbegleitung eines einfachen Führers gehört mit zu den Geheimnissen der musikalischen Composition. Darum vielseitige Uebung darin! Neben dem unmittelbaren Reiz tragen sie für den Jünger viele gute Früchte.

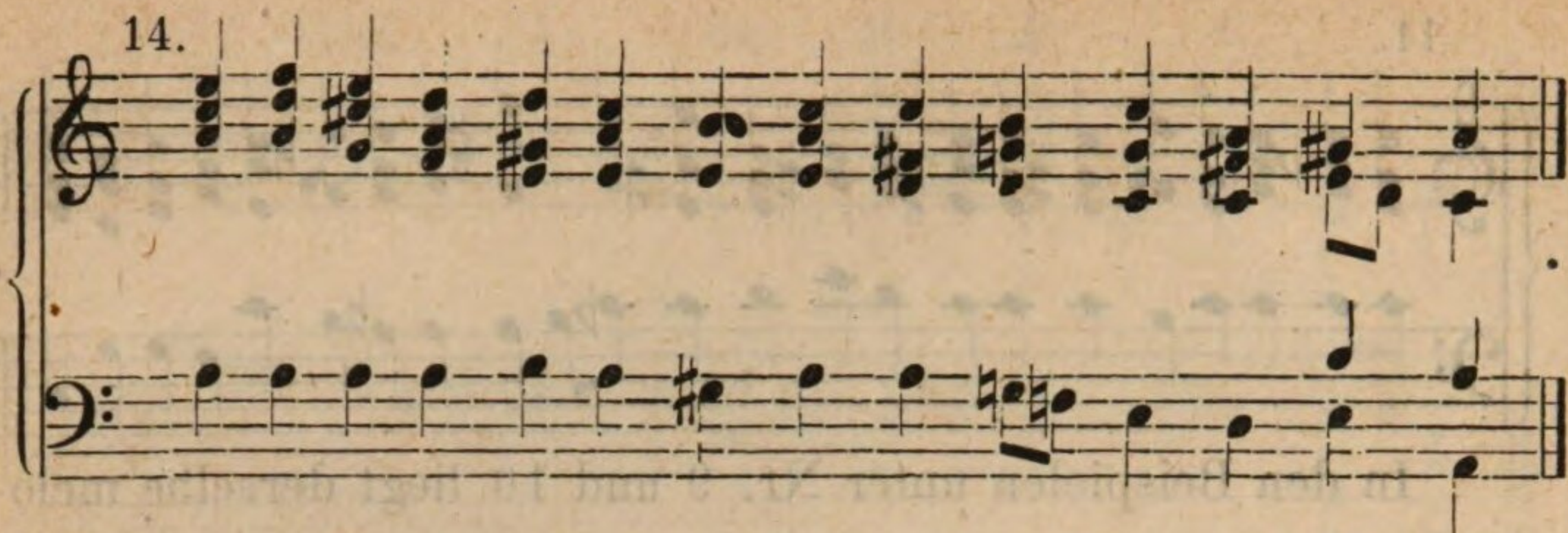
In den drei folgenden Sätzen liegt ein und derselbe Führer (A-Moll) im Bass :

12.



13.





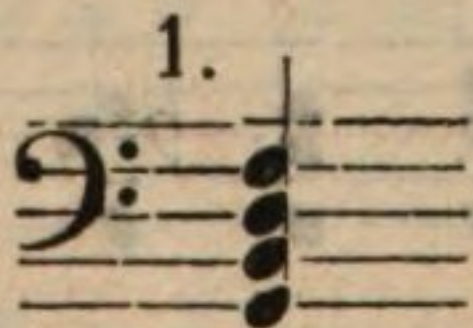
Schliesslich erinnere ich bei diesen Uebungen noch daran, dass der melodische Führer auch chromatische Tonbilder enthalten kann. Diese machen dann chromatische (leiterfremde) Accorde zu einer Nothwendigkeit.

§ 182.

In § 172, S. 203 lernten wir die Haupt-Auflösung des Haupt-Septimenaccords kennen. Daran reihten sich die Trug-Auflösungen und zwar in alle leitereigenen Dreiklänge (§ 176, S. 221). Ferner merkten wir uns die beliebteste Trugauflösung in den leitereigenen Dreiklang der 6. Stufe und erkannten, dass diese Auflösung am wohlklingendsten ist, wenn der Grundbass des Septimenaccords als tiefste Stimme erscheint (S. 224).

Nun muss sich uns die Frage aufdrängen, ob es nicht noch andere Trugaufösungen des Haupt-Septimenaccords gibt? Ob er nämlich bei seiner Auflösung nothwendig in seiner Tonart bleiben muss, oder ob er auch in andere Tonarten und in welche hinübertreten darf?

Machen wir in folgender Accordreihe gleich den Versuch, ob z. B. der Haupt-Septimenaccord von C-Dur



sich in alle grossen und kleinen Dreiklänge in und ausser seiner Tonart (also in alle Tonarten) auflösen kann:

1. C c C cis Cis d

This system contains the first five measures of the piece. The treble staff has notes on C4, C4, C4, C#4, C#4, and D4. The bass staff has notes on C3, C3, C3, C#3, C#3, and D3. Bar lines are present after measures 1, 2, 3, 4, and 5.

D es Es e E f

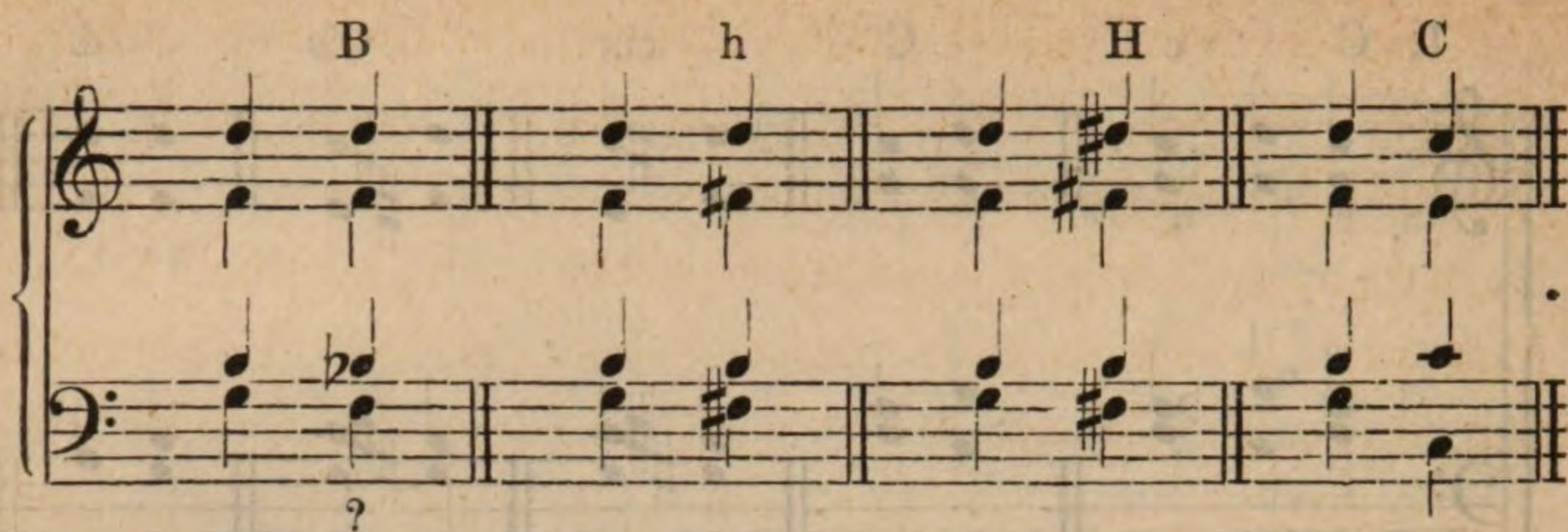
This system contains measures 6 through 10. The treble staff has notes on D4, D#4, D#4, D4, D4, and E4. The bass staff has notes on D3, D3, D3, D#3, D#3, and E3. Bar lines are present after measures 6, 7, 8, 9, and 10.

F fis Fis g G

This system contains measures 11 through 15. The treble staff has notes on F4, F#4, F#4, F4, F4, and G4. The bass staff has notes on F3, F3, F3, F#3, F#3, and G3. Bar lines are present after measures 11, 12, 13, 14, and 15.

as As a A b

This system contains measures 16 through 20. The treble staff has notes on A4, A#4, A#4, A4, A4, and B4. The bass staff has notes on A3, A3, A3, A#3, A#3, and B3. Bar lines are present after measures 16, 17, 18, 19, and 20.



Von jenen 24 verschiedenen Auflösungen eines und desselben Haupt-Septimenaccords sind uns die leitereigenen Trugaufösungen — nach D-Moll, E-Moll, F-Dur u. s. w. — schon aus früherer Besprechung und Anwendung bekannt. Es handelt sich hier also nur noch um die Frage der Zulässigkeit der übrigen leiterfremden Auflösungen.

Man kann nicht in Abrede stellen, dass mehrere dieser Auflösungen unser Ohr nichts weniger, als angenehm berühren, dass andere uns höchstens zulässig erscheinen und dass wieder andere uns ganz wohl zusagen, ja noch besser, als einige leitereigene Auflösungen. Aber wo hier zwischen dem Erlaubten und Nichterlaubten eine absolute Gränze ziehen? Und wenn man bedenkt, dass über den Wohlklang des Einzelnen erst der Zusammenhang im Satze entscheidet, dass eine an und für sich in ihrer Isolirtheit vielleicht missfällige Auflösung durch ihre Stellung und ihre Umgebung eine ganz andere Natur annimmt und wenn man bedenkt, dass durch das Auftreten ungewohnt schroffer Töne die gewohnt sanftern nur um so angenehmer wirken; so wird man sich nur schwer zu einem directen Verbot einer jener Auflösungen entschliessen. Und so gibt denn die moderne Theorie alle jene Auflösungen frei. Die meisten Bedenken haben indess die vier Auflösungen, welche oben bei ihrer Aufführung mit einem Fragezeichen (?) versehen sind — aus Gründen, die anderwärts (S. 224) schon angegeben sind. Fast möchte man diese geradezu verbieten, wenn es in der Praxis nicht Fälle gäbe, wo man auch sie duldet.

Bei soviel Freiheit der Auflösung des Haupt-Septimenaccords entsteht zuletzt noch die natürliche Frage, ob es auch erlaubt ist, ihn übertreten zu lassen in irgend einen verminderten, oder auch in einen übermässigen Dreiklang? Man darf auch solche Auflösungen freigeben, also ein Uebertreten von einer Disharmonie in eine andere, denn man findet leicht, dass jede derselben, mit Geschick angewandt, von guter Wirkung sein kann. Man Sorge hierbei namentlich auch für die weitere richtige Fortschreitung und Auflösung jener dissonirenden Dreiklänge.

In dem folgenden Satze erscheinen an zwei Stellen die hier besprochenen Auflösungen. Der Schüler mag einige Sätze mit ähnlichen Auflösungen bilden:



Man sollte meinen, ein so bunt chromatischer Satz müsste eben so ungewöhnlich klingen, wie er auf dem Papier ungewöhnlich aussieht. Das thut er aber keineswegs. Man kann Sätze schreiben, die sich weit weniger Versetzungszeichen bedienen und dennoch sehr befremdend klingen. Der Schlüssel zu diesem Geheimniss liegt in den Tonbildern der einzelnen Stimmen des Satzes. Man findet z. B. in obigem Satze, dass sämtliche Stimmen sich durchaus in den natürlichen Tonbildern derselben Tonart (Tonica-Gruppe von C-Dur) bewegen, dazu die Oberstimme in dem allereinfachsten, ohne chromatische Töne, ganz ihrer gewöhnlichen Neigung gemäss.

§ 183.

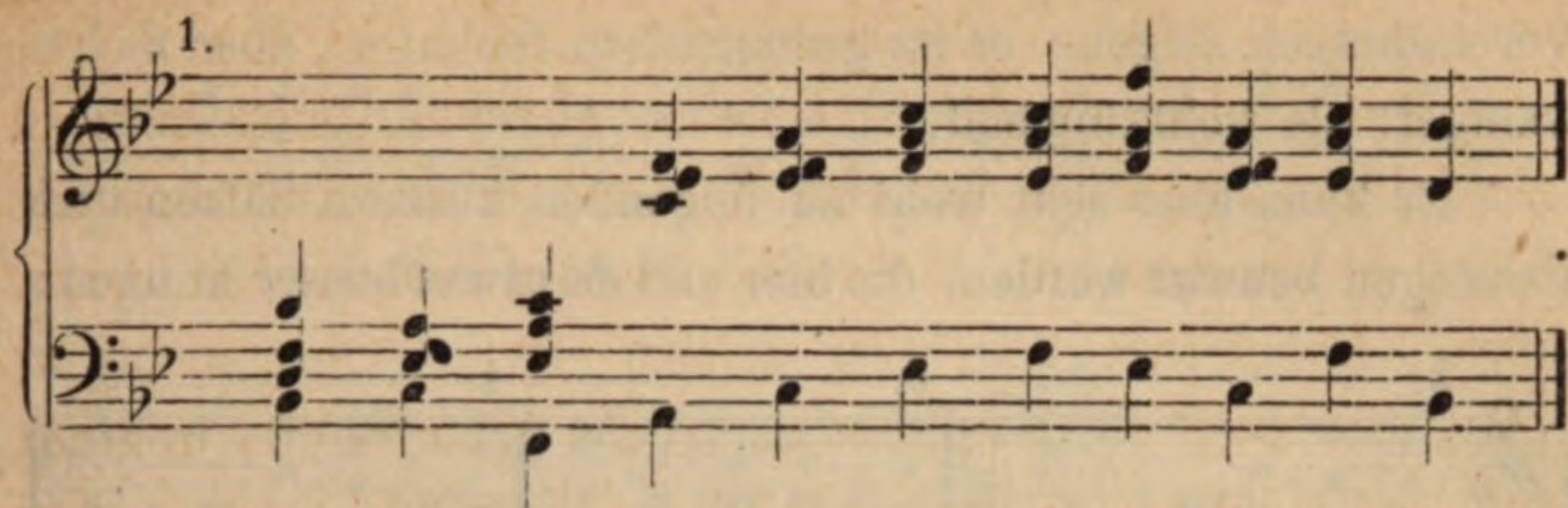
Nun wird es darauf ankommen, alle uns bisher bekannt gewordenen Freiheiten im Auftreten und in der Auflösung des Haupt-Septimenaccords in Sätzen vielseitig anzuwenden und zu üben. Dabei thue man aber seinem eigenen Ohre nichts zu leide, man Sorge für möglichst natürliche Stimmenfortschreitung und jage nicht überall nach dem Ungewöhnlichen, sondern nach dem Zusagenden trotz der obliegenden Verwendung des bestimmten Uebungsstoffes.

Die folgenden zwei Sätze enthalten schon eine mehr als hinreichende Anzahl von Freiheiten. In beiden findet man wieder die schon früher angewandten melodischen Führer, beim ersten in der Oberstimme, beim zweiten im Bass. Die Beispiele werden dadurch um so lehrreicher :

The image contains two musical examples, numbered 1 and 2, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. Example 1 shows a melodic line in the treble staff and a supporting line in the bass staff. Example 2 shows a similar structure but with different voice leading.

§ 184.

Das folgende Beispiel erinnert uns noch einmal daran, dass ein und derselbe Septimen-Accord nach einander die verschiedensten Lagen durchlaufen kann, bevor er in seine Auflösung eintritt :



§ 185.

Eine solche Accordfolge musste zu dem Versuch führen, auch verschiedene Septimen-Accorde an einander zu reihen und erst an einem beliebigen Punkte bei dem letzten derselben die Auflösung eintreten zu lassen.

Die folgenden Beispiele zeigen, dass auch solche Verbindungen zulässig sind und dass man von jedem Haupt-Septimenaccord zu jedem andern übergehen kann.

1.

The second musical example shows a sequence of chords in treble and bass staves. The treble staff starts with a C major chord (C4, E4, G4) and moves through a series of chords, while the bass staff provides a harmonic foundation with lower notes.

C Cis C D C Es C E C F C Fis

C G C As C A C B C H

Jene Accordfolge bildet also einen Satz, der aus einer Kette von Haupt-Septimenaccorden besteht, in dem ein über das andere Mal derselbe Accord wieder erscheint — der Haupt-Septimenaccord auf C —. Der Satz soll die Möglichkeit solcher

Verbindungen zeigen; er ist grammatisch fehlerlos, aber nichts weniger, als wohlklingend.

Er kann aber sehr wohl zu folgenden kürzern Sätzen und Uebungen benutzt werden, die hier und da etwas besser klingen:

2. 3. 4. u. s. w.

C Cis G C D G C Es G

§ 186.

Noch einige hierher gehörende Beispiele:

1.

G Fis F E Es D Des C H B A As G

2.

G As A B H C Cis D Es E F Fis G

3. 4.

G A H Cis Des Es F G

G C F B

Es As Des Fis H E A D G

In den beiden ersten Beispielen bildet der Grundbass der Haupt-Septimenaccorde eine chromatische Tonreihe und zwar in dem 1. eine fallende, in dem 2. eine steigende. In dem 3. Beispiele bewegt sich der betreffende Grundbass in steigenden grossen Secunden, in dem 4. in steigenden grossen Quarten.

Der Schüler übe sich hier auch in andern Tonarten und zwar auch noch in andern Grundbassschritten! Z. B.

5.

Man beachte in allen jenen Sätzen wohl, dass jede Stimme den einmal ergriffenen Gang festhält. Hier ist gleichmässiges

Fortschreiten in der Harmonie und in allen Stimmen, ein beständiger Wechsel nach festem Gesetz.

In der Praxis kommen solche ausgedehnte Haupt-Septimenaccord-Folgen höchst selten vor, wohl aber stellen sich gelegentlich kürzere Verbindungen dieser Art ein im Laufe gewöhnlicher Sätze. Um den Schüler auch noch zu solchen nützlichen und angenehmen Bildungen anzuregen, folgen hierzu ein paar Beispiele:

The image contains three musical examples, numbered 6, 7, and 8, each consisting of a treble and a bass staff. Example 6 shows a sequence of chords in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. Example 7 continues the sequence with more complex chordal structures. Example 8 shows a final progression, with the bass staff featuring a more active line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems, indicating specific intervals and harmonic relationships.

Am Schlusse dieses Kapitels rathen wir dem Schüler, dasselbe nun nochmals mehr oder minder cursorisch durchzugehen. Der Anfänger bemächtigt sich eines so reichen Inhalts nur nach und nach und erst bei vollem Verständniss beleuchtet ein Punkt den andern.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Neben-Septimenaccorde.

§ 187.

Der Haupt-Septimenaccord besteht, wie wir wissen, in jeder Tonart aus dem leitereigenen Dreiklang auf der 5. Stufe mit hinzugefügter leitereigenen Septime:

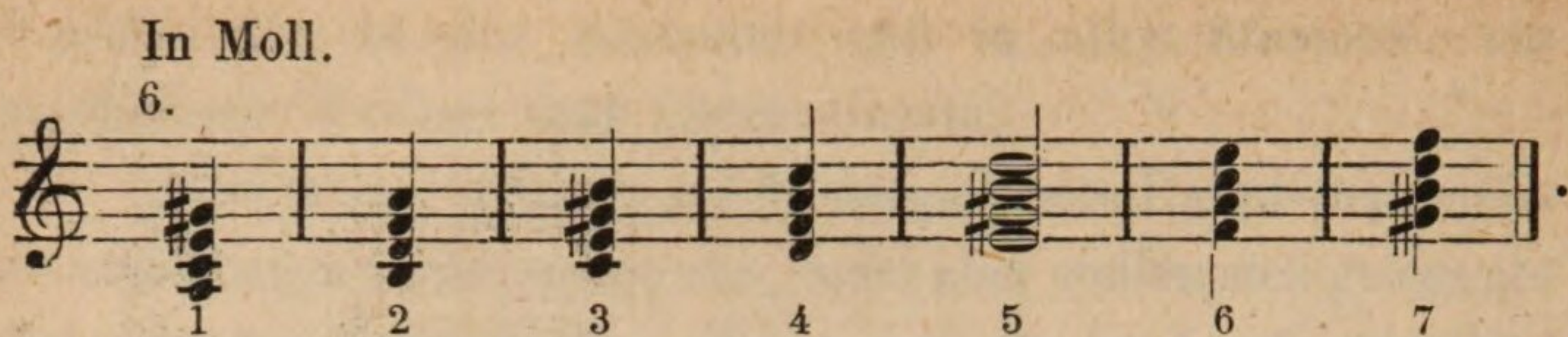


Mit jenem leitereigenen Vierklang auf einem Ton der Tonleiter vor Augen, liegt es sehr nahe, auch auf den noch übrigen Tönen der Tonleiter einen leitereigenen Vierklang zu errichten und zuzusehen, ob und wie die sich ergebenden neuen Harmonien neben den alten und in der Composition überhaupt zu verwenden sind.

Thun wir das und errichten also zunächst auf jedem Ton unserer beiden Tonleitern einen leitereigenen Vierklang:

In Dur.





§ 188.

Haben wir jeden dieser 14 Accorde sorgfältig mit Auge und Ohr geprüft, sie mehrmals auf durchaus rein gestimmtem Instrument angeschlagen, sie in ihrem Ausdruck mit einander verglichen und den Charakter eines jeden uns eingeprägt; so finden wir etwa folgende Resultate, denen wir Unterrichtliches beifügen:

1) Von allen jenen Vierklängen, abgesehen von dem auf der 7. Stufe in Moll, von dem später in einem besondern Kapitel die Rede sein wird, ist derjenige der 5. Stufe — der uns bekannte Haupt-Septimenaccord — der sanfteste, der an und für sich wohlklingendste, der am wenigsten scharf dissonirende.

2) Sämmtliche 14 Vierklänge sind dissonirende Accorde, schon wegen der in allen vorhandenen Dissonanz der Septime, und bedürfen daher einer Fortschreitung, oder einer endlichen Auflösung in einen consonirenden Accord. Man kann in der Regel also mit ihnen nicht schliessen.

3) In allen jenen Vierklängen ist das charakteristische Intervall die Septime. Daher nennt man sie allesammt Septimen-Accorde. Und da man den gebräuchlichsten unter ihnen Haupt-Septimenaccord genannt hat, so heissen alle übrigen Neben-Septimenaccorde.

4) Demnach erwachsen auf den Tönen der Tonleiter in Dur und Moll zusammen 12 leitereigene Neben-Septimenaccorde.

5) Sieht man auf Bildung und Gestalt derselben, namentlich auf die Art des zu Grunde liegenden Dreiklangs und die demselben hinzugefügte Septime, so ergeben sich folgende sechs Arten:

Erste Art. Der kleine Dreiklang mit kleiner Septime, auf der 2., 3. und 6. Stufe in Dur und auf der 4. Stufe in Moll:



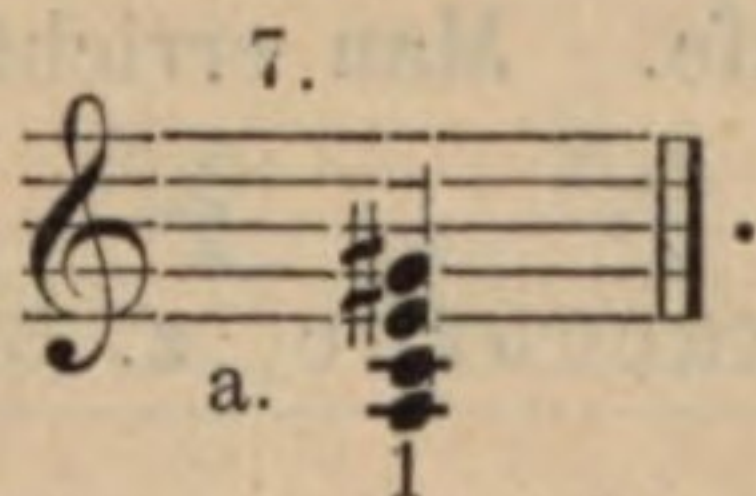
Zweite Art. Der verminderte Dreiklang mit kleiner Septime, auf der 7. Stufe in Dur und auf der 2. Stufe in Moll:



Dritte Art. Der grosse Dreiklang mit grosser Septime, auf der 1. und 4. Stufe in Dur und auf der 6. Stufe in Moll:



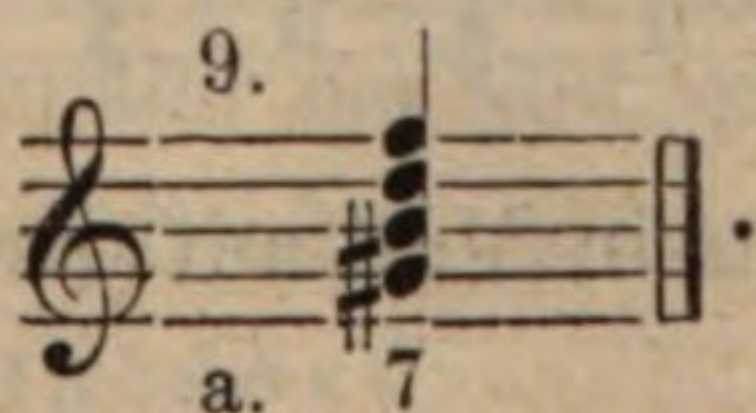
Vierte Art. Der kleine Dreiklang mit grosser Septime auf der 1. Stufe in Moll:



Fünfte Art. Der übermässige Dreiklang mit grosser Septime, auf der 3. Stufe in Moll:



Sechste Art. Der verminderte Dreiklang mit verminderter Septime, auf der 7. Stufe in Moll:

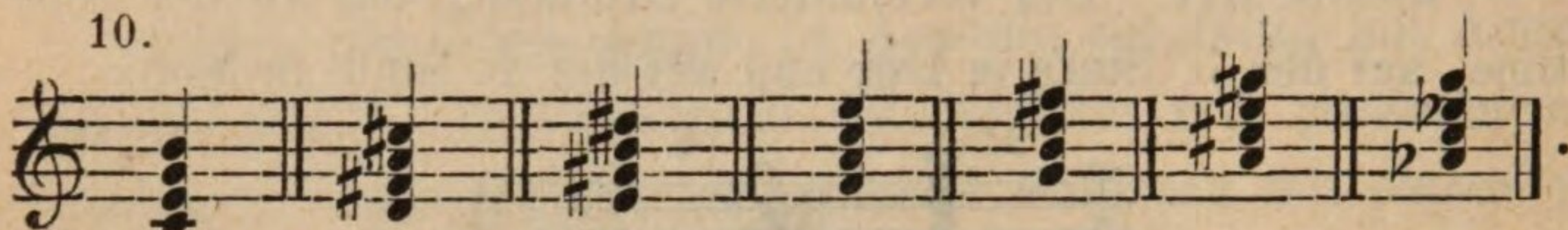


6) Die meisten Neben-Septaccorde haben zur kürzern Bezeichnung besondere Namen erhalten. Diese beziehen sich indess nur auf ihre Gestaltung ohne Rücksicht auf ihren Grundton und auf ihren Sitz in Dur, oder Moll.

Demnach hat man

a) Dur-Septaccorde, z. B.

10.



Er kommt also in Dur auf der 1. und 4. Stufe vor und in Moll auf der 6. Stufe. Sie müssen sich alle gleich sein, nur in Höhe und Färbung verschieden. Der Schüler errichte sie auf jedem Ton der chromatischen Tonleiter.

b) Moll-Septaccorde, z. B.

11.



Er kommt also in Dur auf der 2., 3. und 6. Stufe vor und in Moll auf der 4. Stufe. Man errichte auf jedem Ton den Moll-Septaccord!

c) Kleine Septaccorde, z. B.

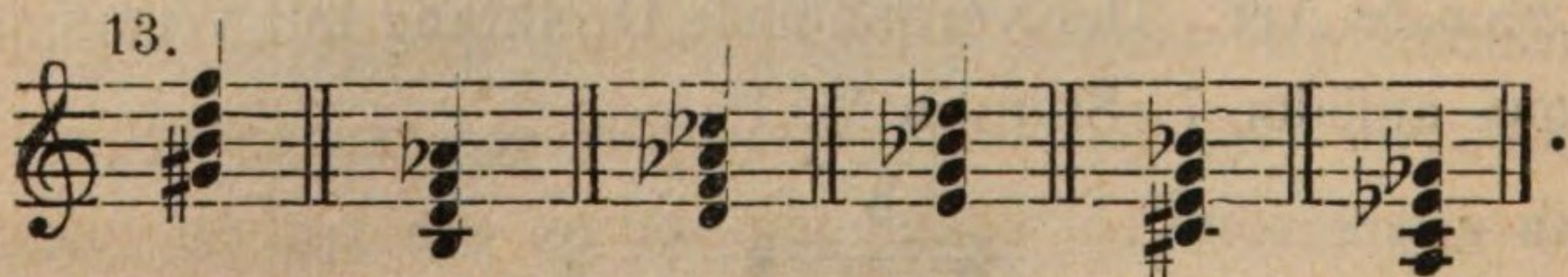
12.



Er kommt also in Dur auf der 7. und in Moll auf der 2. Stufe vor. Man errichte auf jedem Ton einen kleinen Septaccord!

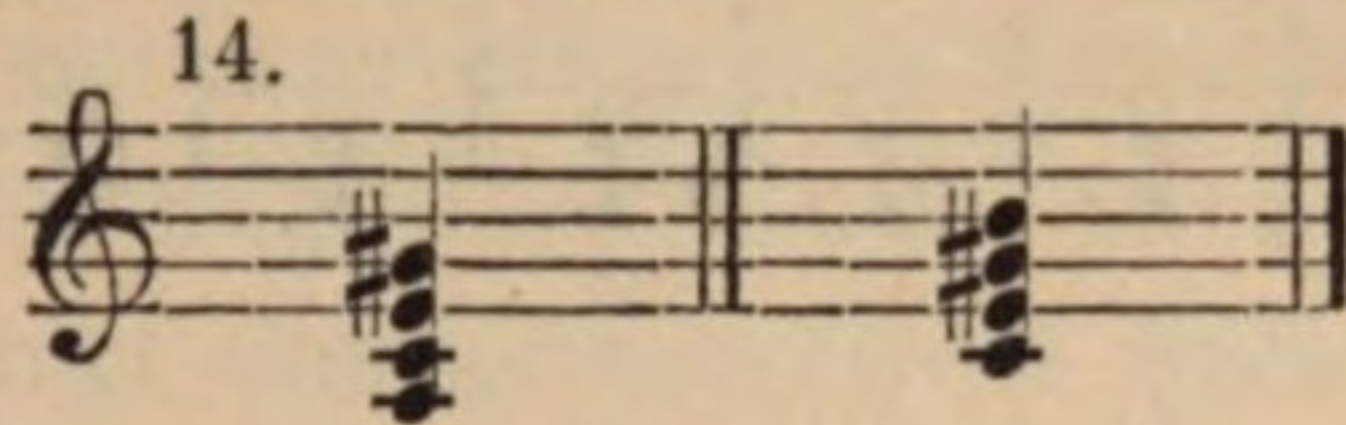
d) Verminderte Septaccorde, z. B.

13.



Er kommt also nur in Moll auf der 7. Stufe vor. Uebung wie oben!

Die beiden noch übrigen Neben-Septaccorde — der Moll-dreiklang mit grosser Septime auf der 1. Stufe in Moll und der übermässige Dreiklang mit grosser Septime auf der dritten Stufe in Moll —



haben noch keine besondern Namen erhalten; man muss sie noch so bezeichnen, wie oben geschehen. Sie werden übrigens auch so wenig gebraucht, dass man einen kürzern Namen bei ihnen weniger entbehrt.

7) In der folgenden Aufstellung sieht man — mit Weglassung der zwei sehr selten gebräuchlichen — alle Arten von Neben-Septimenaccorden mit Hinzuziehung des Haupt-Septimenaccords auf einem und demselben Grundton errichtet:

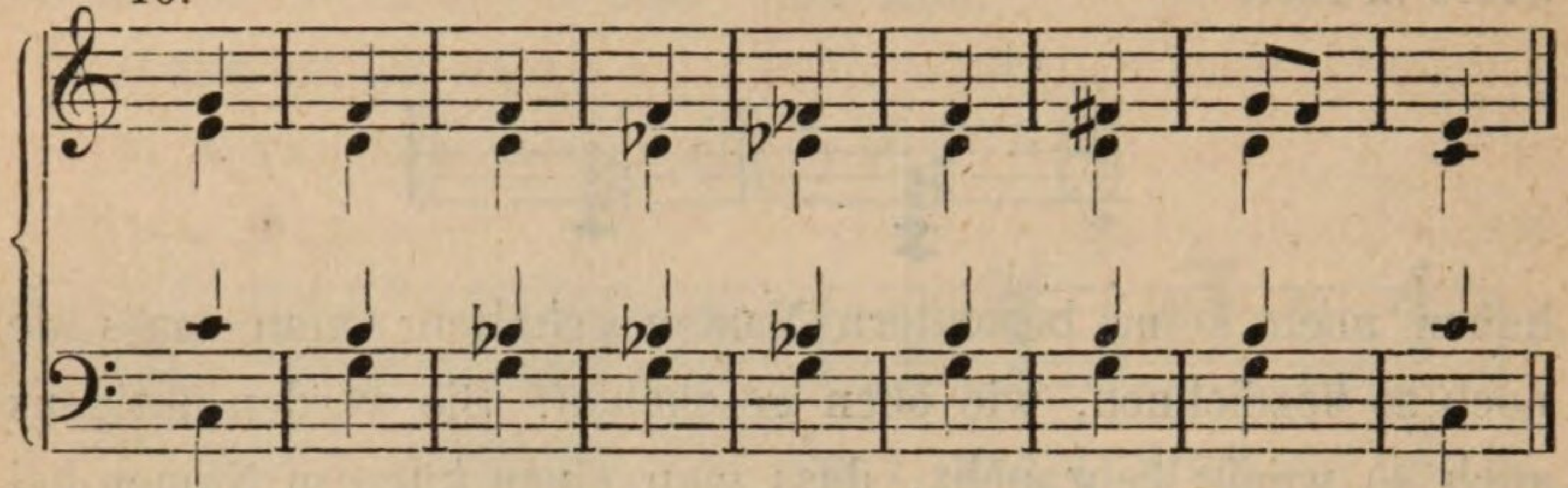


Die ganze Sippschaft der gebräuchlichsten Septimen-Accorde steht da übersichtlich in einer Linie auf demselben Grunde, entspringt aus derselben Wurzel und es ist nun leicht, alle Verschiedenheiten gegen einander abzumessen und die charakterischen Unterschiede deutlich wahrzunehmen und einzuprägen.

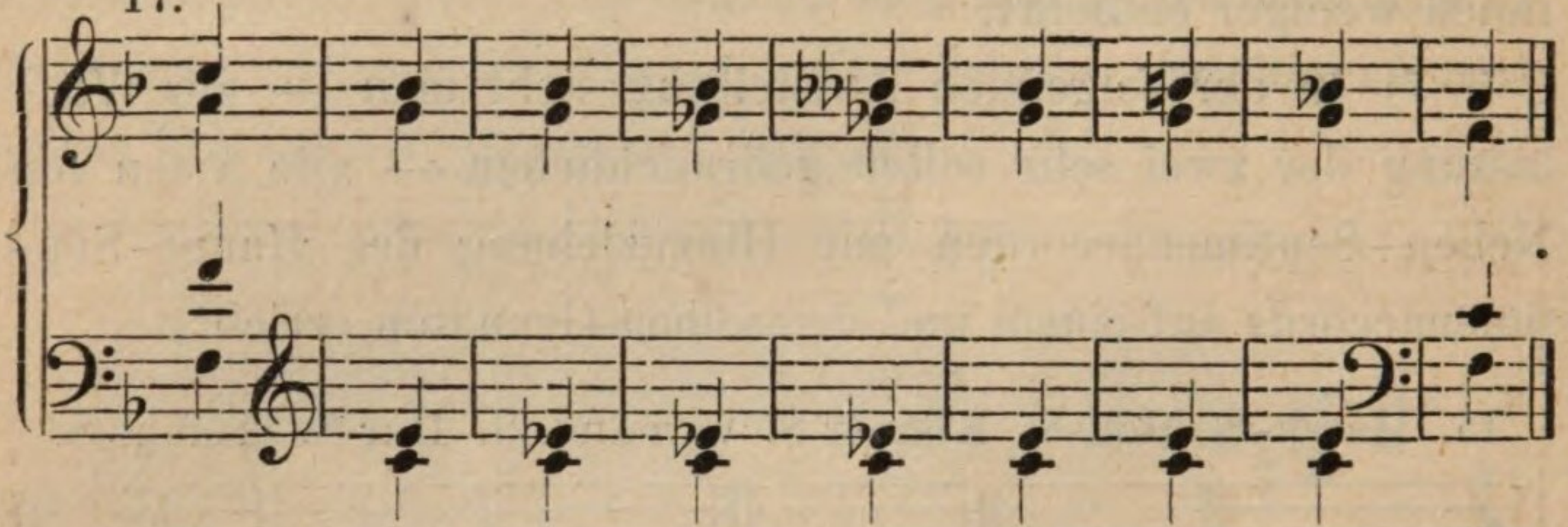
Hierbei wird man es sehr begreiflich finden — abgesehen von dem sehr weichen und schmiegsamen »verminderten Septimenaccord«, von dem später ein Mehreres —, dass von allen Neben-Septimenaccorden die beliebtesten sind: der Moll- und der kleine Septaccord.

Jene Sechser-Reihe mag nun der Schüler auf recht vielen andern Tönen errichten, oder auch, um sie dem Ohre angenehmer zu machen, in dieser Weise:

16.

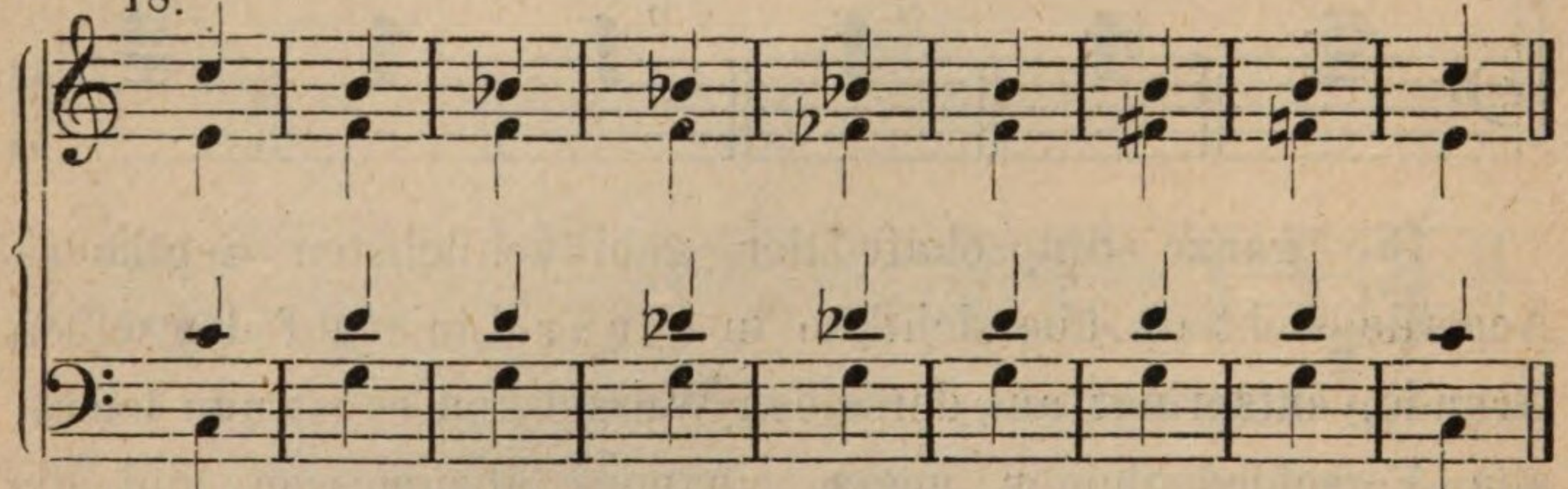


17.

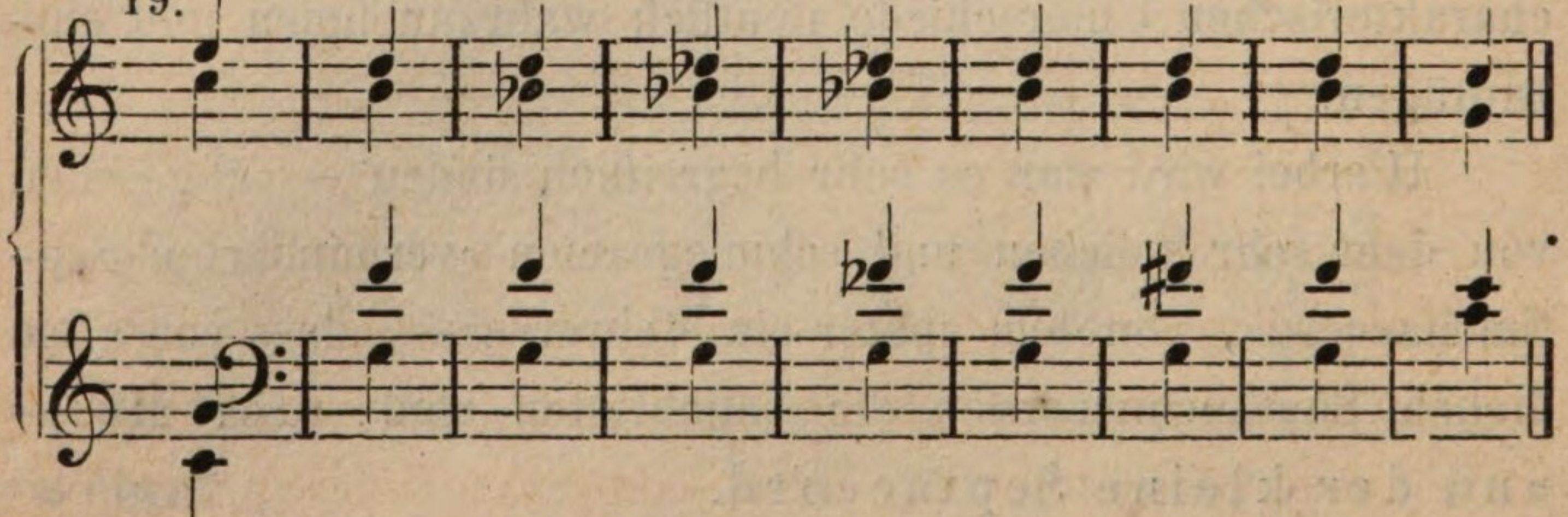


Auch in andern Lagen:

18.



19.



Es ist anzurathen, die Fortsetzung dieser Uebungen nicht alle schriftlich zu machen, sondern sie auch theilweise unmittelbar am Klavier auszuführen. Aber unverdrossen müssen sie bis zur Geläufigkeit bald in dieser, bald in jener Weise durchgemacht werden und zwar mit ganzem Dabeisein und mit jedesmaligem Vergegenwärtigen des Namens der einzelnen Accorde. Keine Kunst gelingt ohne gewissenhafte Anstrengung auch im rein Technischen.

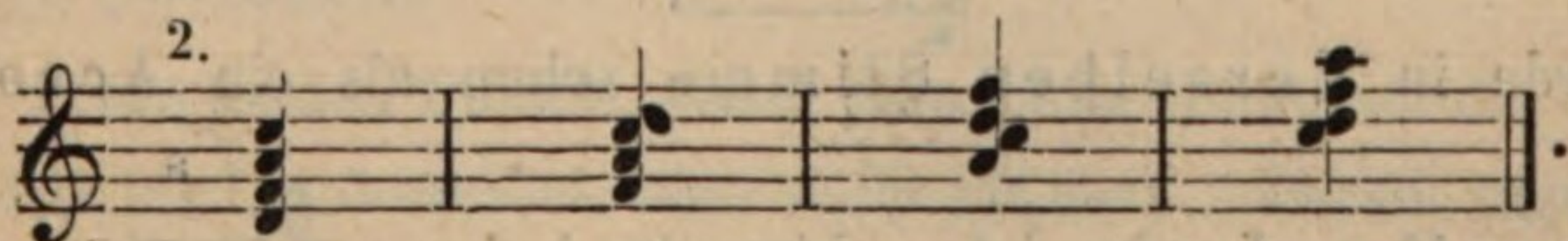
§ 189.

Nun zur Anwendung der Neben-Septimenaccorde im vierstimmigem Satz!



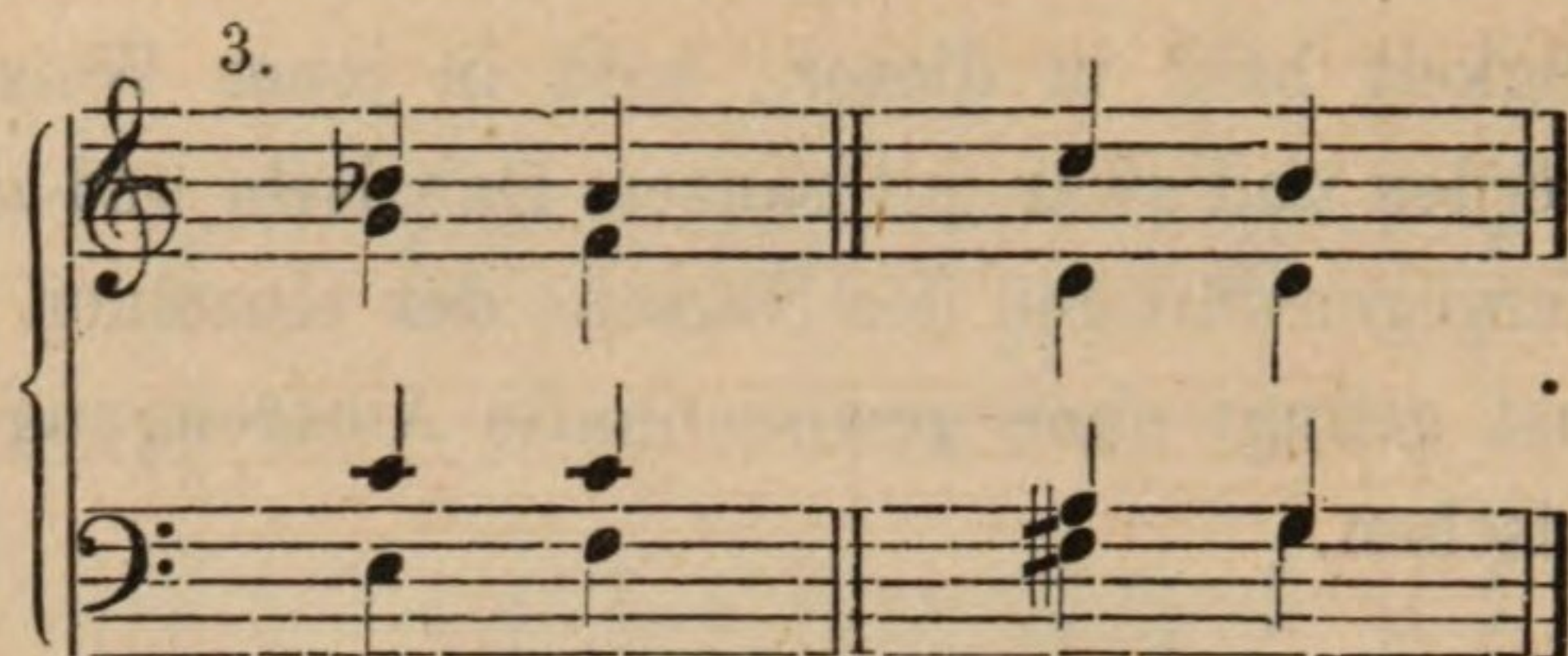
Der vorstehende Satz zeigt also einen Dur- und einen Moll-Septaccord. Sie bieten uns eine willkommene Gelegenheit zu mancherlei weitem Belehrungen.

1) Beide Accorde erscheinen hier in der ersten Umkehrung. Denn auch die Neben-Septaccorde lassen — ganz so, wie in der Lehre vom Haupt-Septaccord an diesem gezeigt wurde — drei Umkehrungen zu. Z. B.



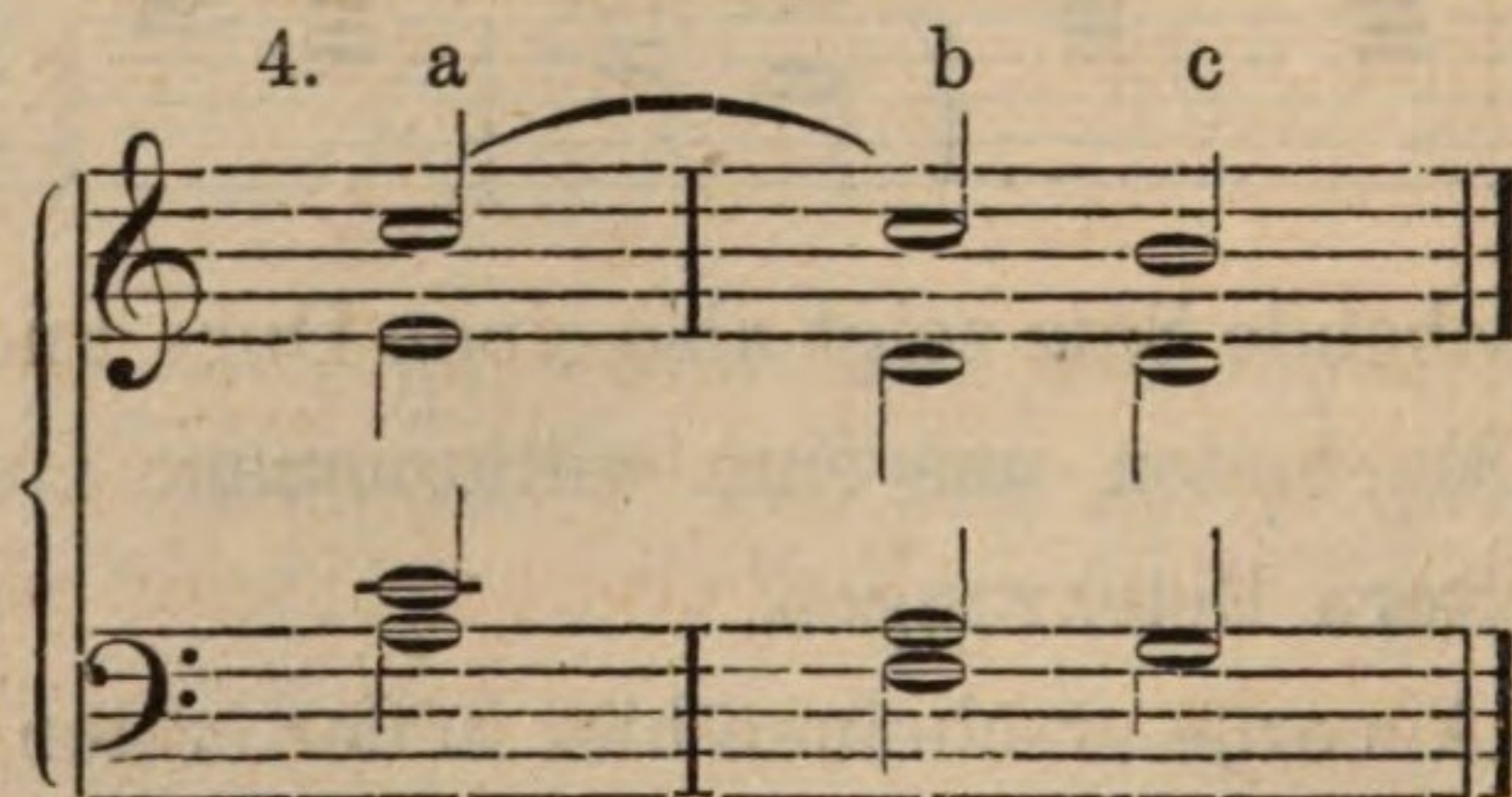
Diese Umkehrungen werden eben so gebraucht, wie die des Haupt-Septaccords. Man wendet abwechselnd jede an, wie die Stimmenführung sie an die Hand gibt. Die nachfolgenden Sätze geben Gelegenheit zur Anschauung und Uebung.

2) Ferner sehen wir in unserm Satze, dass sich beide Neben-Septaccorde gerade so auflösen, als wären es Haupt-Septimenaccorde:

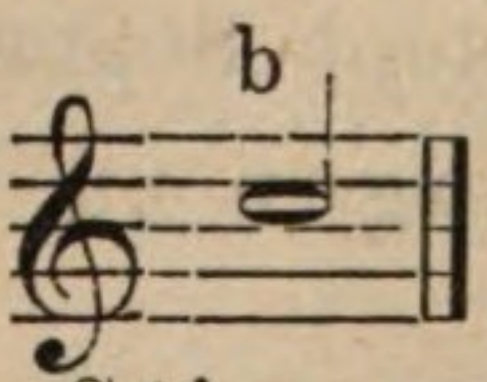


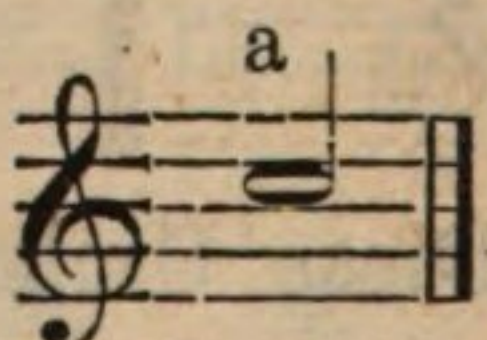
Die Hauptauflösung der Neben-Septimenaccorde ist dieselbe, wie die des Haupt-Septimenaccords. Jedoch ziehen wir hierbei den verminderten Septaccord nicht in Betracht, dem wir ja ein eigenes Kapitel widmen wollen.

3) Heben wir aus unserm Satze (1.) den zweiten Neben-Septimenaccord mit seinem vorangehenden und nachfolgenden Accord heraus:



so bemerken wir, dass das dissonirende Intervall — hier

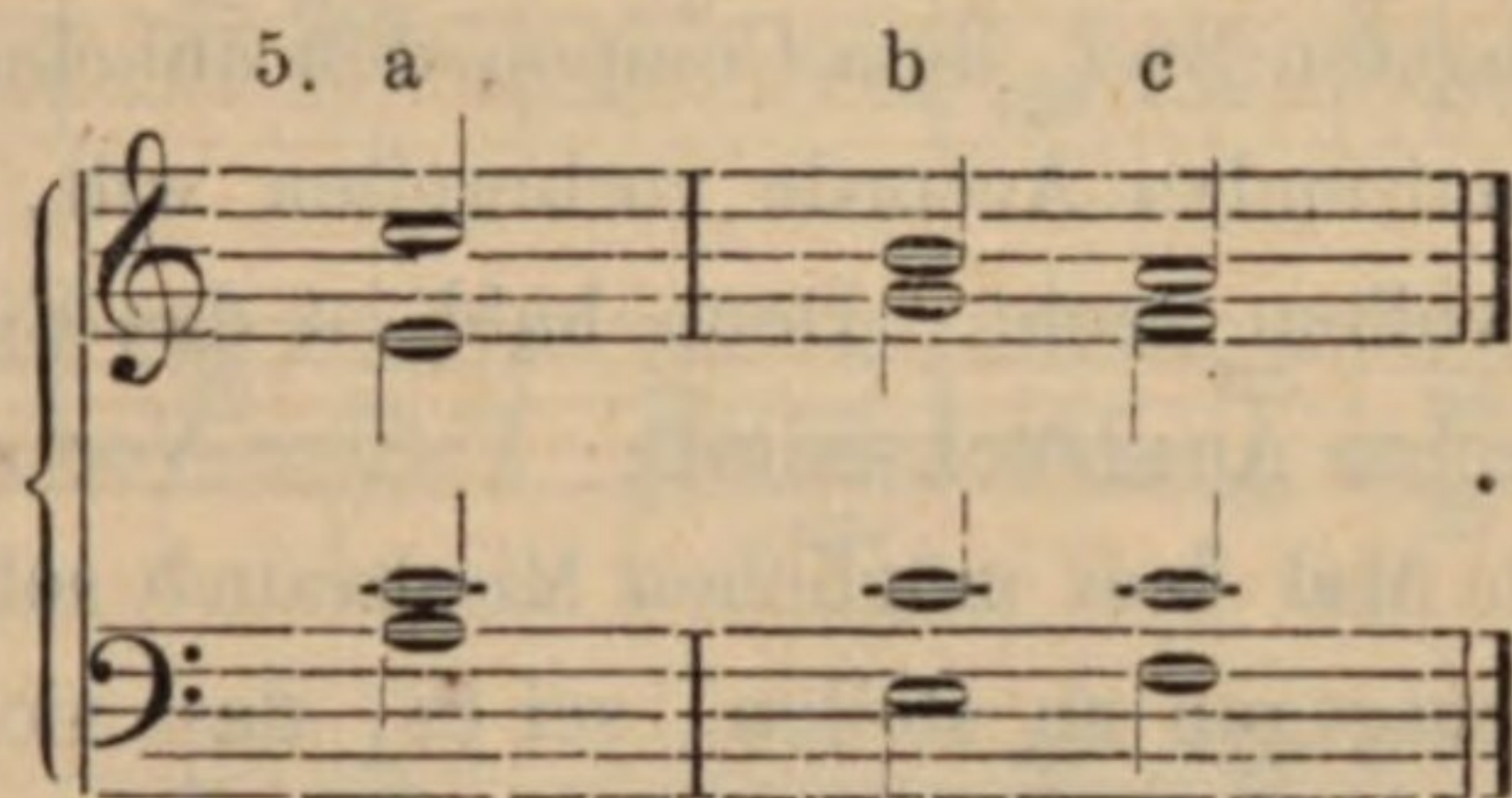
also die Septime bei b  — in dem vorhergehenden Accorde in derselben Stimme schon als ein Accord-

intervall vorhanden ist — hier also bei a  —.

Die Theorie nennt diesen Vorgang: die Vorbereitung des Neben-Septimenaccords. Dieselbe sammt der Auflösung bewegt sich also durch drei Stadien, welche sind:

- a) die Vorbereitung der Dissonanz (4. a),
- b) der Eintritt der Dissonanz (4. b) und
- c) die Auflösung der Dissonanz (4. c).

4) Dagegen hat also in unserm Satze der erste Neben-Septaccord keine Vorbereitung:



Die Vorbereitung würde vorhanden sein, wenn man hier dem Neben-Septimenaccorde etwa den folgenden Accord (bei a) vorangehen liesse:



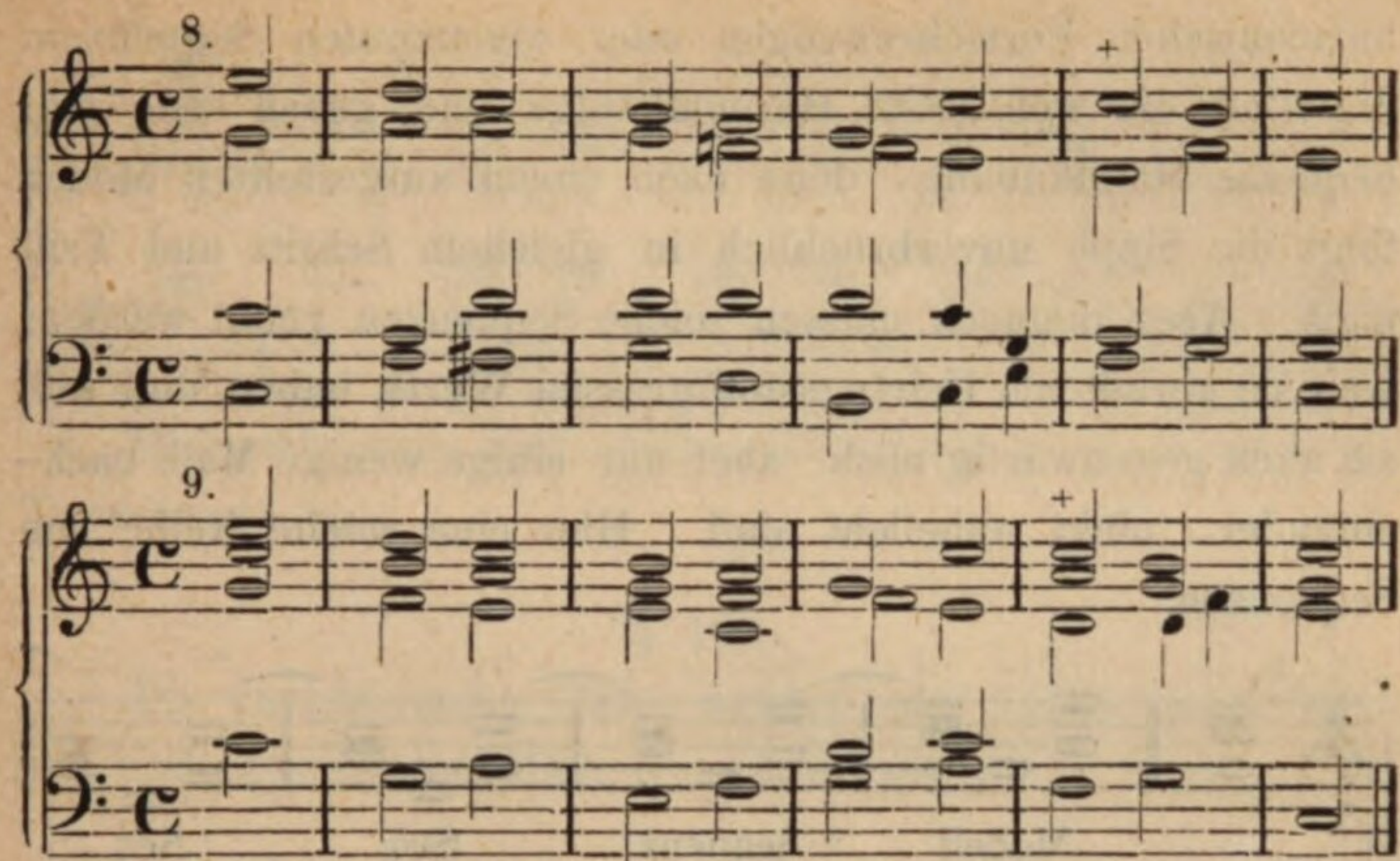
5) In allen Fällen — Vorbereitung, oder nicht — finden wir die Dissonanz auf dem schwerern Takttheil, die vorbereitende Note aber, wenn eine da ist, auf leichtern Takttheile. Auch ist die vorbereitende Note nicht von kleinerm Werthe — nicht von kürzerer Dauer —, als die vorbereitete.

Diese beiden Punkte findet man beim Gebrauch der Septaccorde meist beachtet, aber nicht immer. Darum sagt man in dieser Beziehung zutreffender: Der Neben-Septimenaccord erscheint in der Regel auf einem accen-
tuirten Takttheil, oder aber er wandelt durch seine Andersstellung einen leichten um zu einem

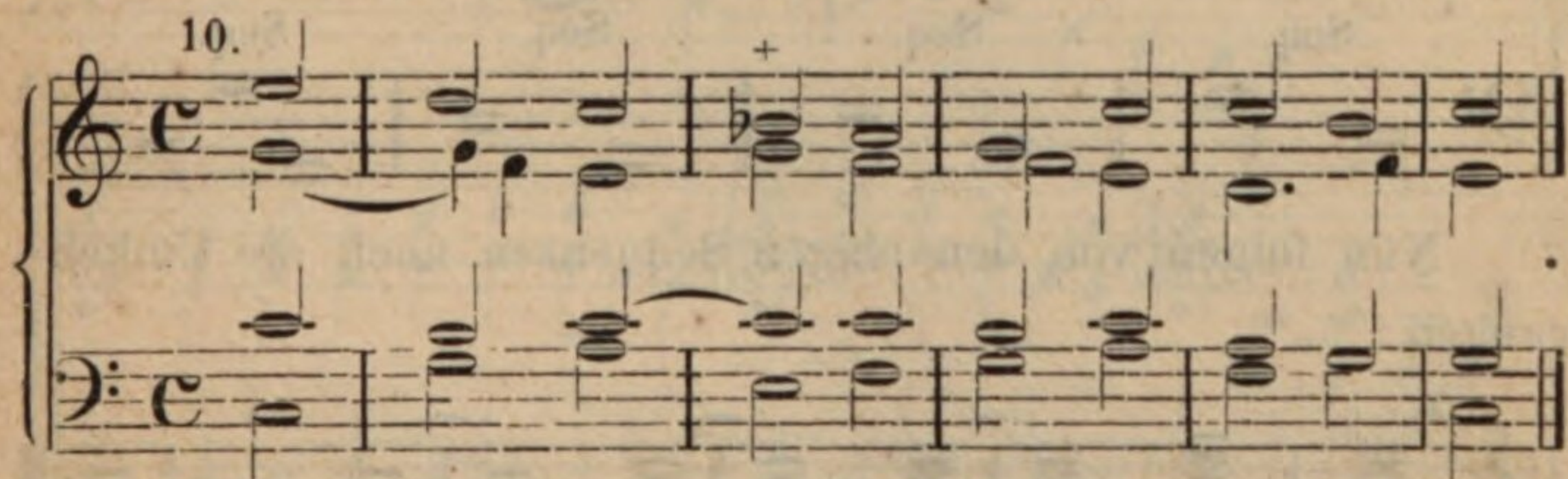
schweren und in der Regel ist die vorbereitende Note nicht kürzer, als die vorbereitete.

5) In unserm Satze erscheint ein Neben-Septaccord v o r -
bereitet, ein anderer ohne Vorbereitung. Beides ist
heutzutage grammatisch richtig. Es ist nun fast allgemein,
selbst im strengsten Styl, dem Componisten anheimgegeben, ob
er seine dissonirenden Accorde vorbereiten will, oder nicht.
Und das mit vollem Recht. Denn bald ist das Eine, bald das
Andere das rechte Ausdrucksmittel. Unsere Vorfahren, sei es,
um ein für alle Mal dem möglichen Missbrauch solcher Freiheit
einen Damm entgegen zu stellen; sei es, dass sie dem auch in
der Musik herrschenden Geschmack am Abgeglätteten huldigten:
sie geboten allemal die Vorbereitung jeder Dissonanz, also
auch der Septime.

Die wenigsten Bedenken hat es in der Regel, die kleine und verminderte Septime — wegen ihres sanfteren Charakters — ohne Vorbereitung auftreten zu lassen. Aber auch das Scharfe und Schroffe der grossen Septime kann uns zuweilen so willkommen sein, dass wir ihre Schärfe sehr ungern durch die Vorbereitung vermissen. Und so hat man denn schon längst sogar im strengen Choralsatz zuweilen von dem grossen Septaccord ohne Vorbereitung Gebrauch gemacht und zwar mit dem besten Effect. Man sehe z. B. Nr. 1 in § 189. Es ist nämlich der letzte Satz aus dem Choral »Dir, dir Jehovah will ich singen«, harmonisirt von Dr. C. H. Rinck. Zur Vergleichung und Belehrung folgt hier derselbe Satz in dreifacher Harmonisirung (von Rinck, A. Hesse und A. Wendt):



Eine Frage nebenbei! Wie ist es zu erklären, dass der sonst so gefällige Haupt-Septimenaccord hier fast unser Missfallen erregt gegen den sonst so schroffen unvorbereiteten grossen Septaccord, wenn wir nämlich in dem Rink'schen Satze das betreffende h in b verwandeln? :



Antwort: Weil das obige Tonbild mit b unnatürlicher, unvolksthümlicher ist, als mit h. Einem unnatürlichen Gesang kann durch die wohlklingendste Harmonie die Unnatur nicht benommen werden, aber ein rechter Naturgesang verträgt von der Harmonie das Aeusserste. Die Melodie ist und bleibt die Königin.

§ 190.

Als man noch für nöthig fand, alle Neben-Septimenaccorde vorzubereiten, gebrauchte man sie oft bis zum Ueberdruss in

harmonischen Fortschreitungen oder sogenannten Sequenzen. Sie sind die wohlfeilste Harmoniefolge und geben eine sehr bequeme Handhabung, denn nach einem aufgestellten Modell folgt die Sippe unverbrüchlich in gleichem Schritt und Tritt nach. Aber dennoch müssen solche Sequenzen geübt werden, weil sie gerade als Uebungsstoff grossen Werth haben und weil sie auch gegenwärtig noch, aber nur einige wenige Male nacheinander, nicht unbeliebt sind. Hier eine solche Reihe von Sequenzen :

1.

Modell Sequenz Seq. Seq.

Nun folgen von den obigen Sequenzen auch die Umkehrungen :

2.

3.



Hiernach mag man solche Sequenzen auch in mehrern Tonarten üben.

§ 191.

Die nachfolgenden Sätze werden nun leicht verständlich sein und zu ähnlichen Bildungen veranlassen :

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Seven musical exercises, numbered 1 through 7, each consisting of a two-staff piano exercise. Exercise 1: Right hand: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Left hand: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. Exercise 2: Right hand: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Left hand: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. Exercise 3: Right hand: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Left hand: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. Exercise 4: Right hand: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Left hand: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. Exercise 5: Right hand: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Left hand: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. Exercise 6: Right hand: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Left hand: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3. Exercise 7: Right hand: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Left hand: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3.

8. + 9. +

10. + 11. +

12. + 13. +

14. + 15. + 16. +

17. + 18. + 19. +

Musical notation for measures 17, 18, and 19. Each measure is marked with a plus sign. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

20. + 21. + 22. +

Musical notation for measures 20, 21, and 22. Each measure is marked with a plus sign. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

23. + 24. + 25. +

Musical notation for measures 23, 24, and 25. Each measure is marked with a plus sign. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

26. + 27. + 28. +

Musical notation for measures 26, 27, and 28. Each measure is marked with a plus sign. The notation is in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

29. 30.

31. 32.

33. 34. 35.

36. 37.

38. + 39. +

Musical notation for measures 38 and 39. Measure 38 is in G major (three sharps) and measure 39 is in F major (one flat). Both measures contain a treble and bass staff with chords and moving lines. A '+' sign is placed above each measure number.

40. + 41. +

Musical notation for measures 40 and 41. Both measures are in F major (one flat). Both measures contain a treble and bass staff with chords and moving lines. A '+' sign is placed above each measure number.

42. + 43. +

Musical notation for measures 42 and 43. Both measures are in F major (one flat). Both measures contain a treble and bass staff with chords and moving lines. A '+' sign is placed above each measure number.

44. + 45. +

Musical notation for measures 44 and 45. Both measures are in F major (one flat). Both measures contain a treble and bass staff with chords and moving lines. A '+' sign is placed above each measure number.

46. 47.

48. 49.

50. 51.

52. 53.

54. 55.

This page contains a handwritten musical score for piano, spanning measures 46 to 55. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. Each measure is numbered at the beginning of its staff. The notation includes treble and bass staves for each measure, with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Some measures feature a '+' sign above the treble staff, indicating a specific fingering or articulation. The score is divided into five systems, each containing two measures. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's or arranger's manuscript.

56. 57.

Musical notation for measures 56 and 57. Measure 56 is in G minor (two flats) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth-note chords. Measure 57 is in F minor (three flats) and continues the pattern. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

58. 59.

Musical notation for measures 58 and 59. Measure 58 is in F minor (three flats) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth-note chords. Measure 59 is in E minor (one flat, one sharp) and continues the pattern. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

60. 61.

Musical notation for measures 60 and 61. Measure 60 is in E minor (one flat, one sharp) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth-note chords. Measure 61 is in D minor (two flats, one sharp) and continues the pattern. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

62. 63.

Musical notation for measures 62 and 63. Measure 62 is in D minor (two flats, one sharp) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth-note chords. Measure 63 is in C minor (three flats) and continues the pattern. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

64. 65.

66. 67.

68. 69. 70.

71. 72.

73. 74.

This page contains a handwritten musical score for piano, spanning measures 64 to 74. The notation is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). Measures 64 and 65 are marked with a '+' above the treble staff. Measures 66 and 67 are also marked with a '+' above the treble staff. Measures 68, 69, and 70 are marked with a '+' above the treble staff. Measures 71 and 72 are marked with a '+' above the treble staff. Measures 73 and 74 are marked with a '+' above the treble staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as accidentals (sharps and flats) and dynamic markings (accents). The handwriting is in black ink on aged, slightly discolored paper.

75. 76.

Musical notation for measures 75 and 76. Measure 75: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Measure 76: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

77. 78.

Musical notation for measures 77 and 78. Measure 77: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Measure 78: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

79. 80.

Musical notation for measures 79 and 80. Measure 79: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Measure 80: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

81. 82.

Musical notation for measures 81 and 82. Measure 81: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Measure 82: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

83. 84.

Musical notation for measures 83 and 84. Measure 83: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Measure 84: Treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. Both measures have a '+' sign above the treble staff.

85. 86.

Musical notation for measures 85 and 86. Measure 85 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 86 continues the melody in the treble staff with a half note and a whole note, while the bass staff has chords. A '+' sign is above measure 86.

87. 88.

Musical notation for measures 87 and 88. Measure 87 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 88 continues the melody in the treble staff with a half note and a whole note, while the bass staff has chords. A '+' sign is above measure 88.

89. 90.

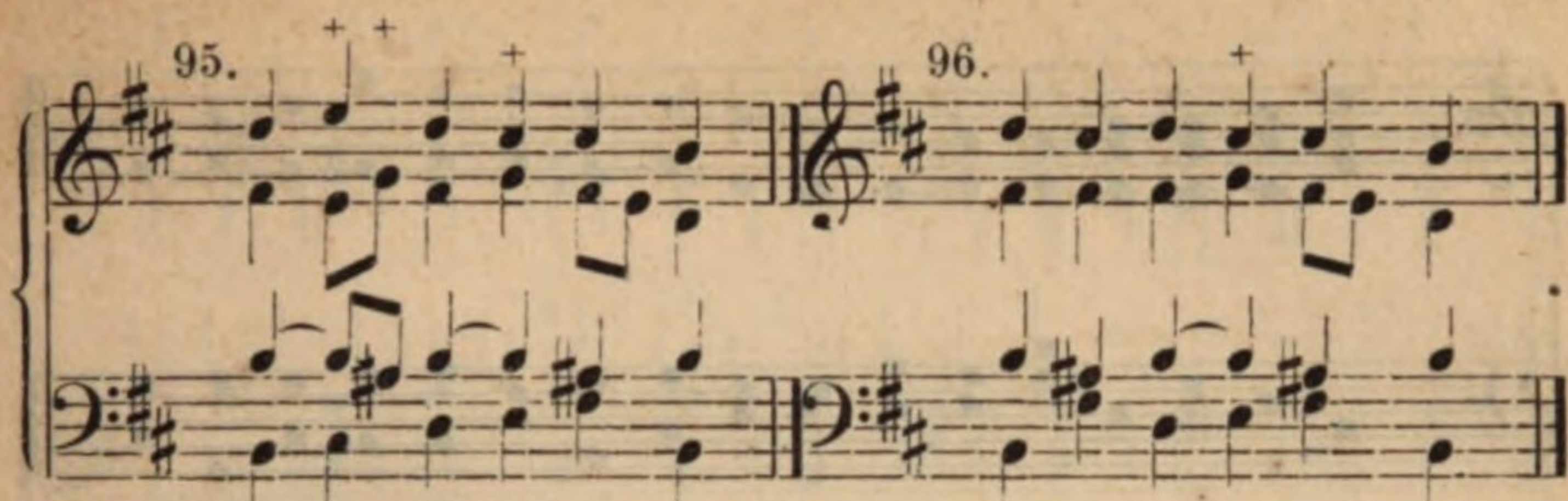
Musical notation for measures 89 and 90. Measure 89 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 90 is in B major (two sharps) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. A '+' sign is above measure 90.

91. 92.

Musical notation for measures 91 and 92. Measure 91 is in B major (two sharps) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 92 continues the melody in the treble staff with a half note and a whole note, while the bass staff has chords. A '+' sign is above measure 92.

93. 94.

Musical notation for measures 93 and 94. Measure 93 is in B major (two sharps) and 2/4 time. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. Measure 94 continues the melody in the treble staff with a half note and a whole note, while the bass staff has chords. A '+' sign is above measure 94.



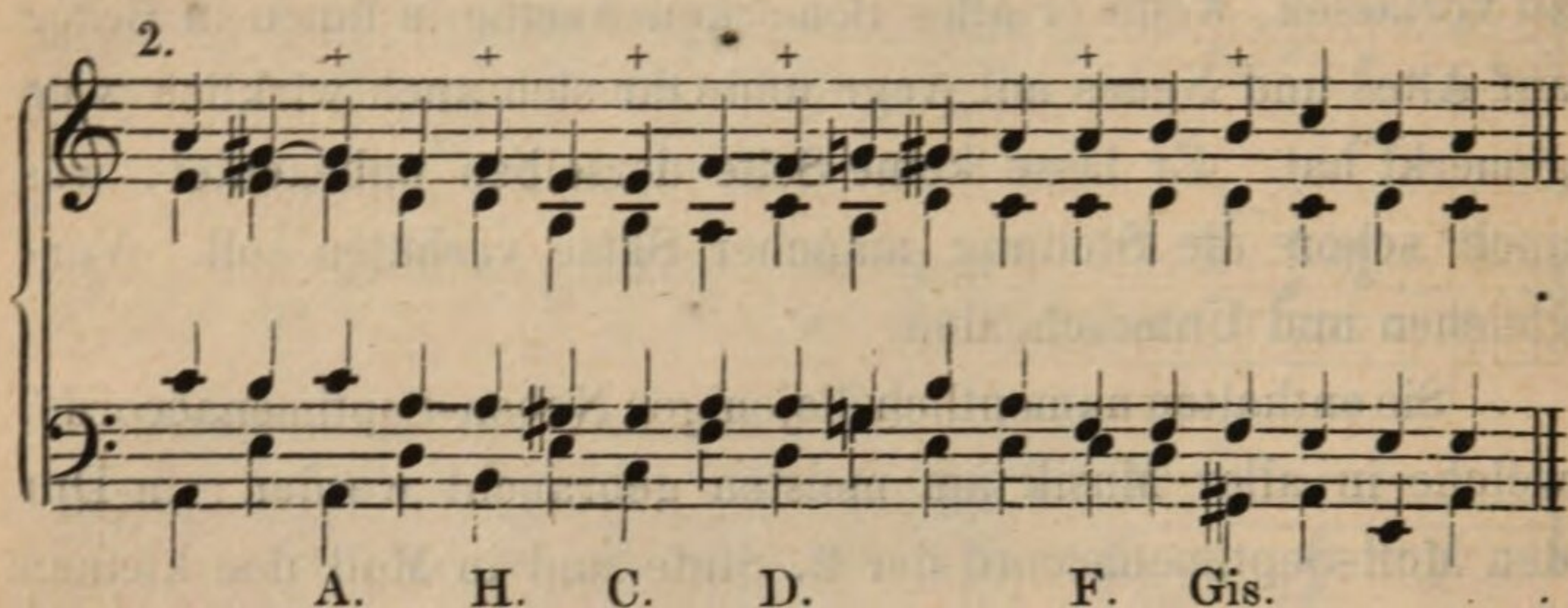
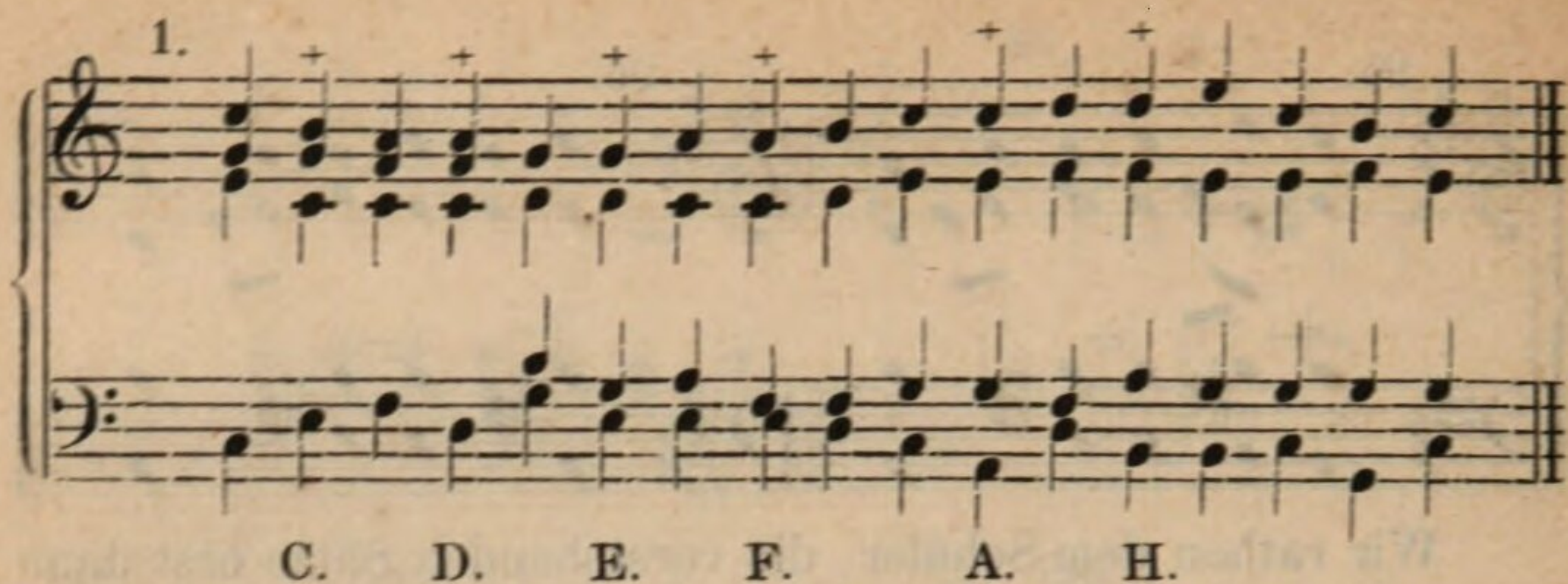
Wir rathen dem Schüler, die vorstehenden Sätze erst dann zu verlassen, wenn er alles Bemerkenswerthe in ihnen in Bezug auf Altes und Neues mit Auge und Ohr sich auch wirklich wohl gemerkt hat. Er lasse keine Seite derselben unbeachtet, was auch schon die Stellung mancher Sätze verhüten soll. Vergleichen und Unterscheiden!

Sie enthalten namentlich diejenigen Neben-Septimenaccorde, welche in aller Musik am meisten gebraucht werden: in Dur den Moll-Septimenaccord der 2. Stufe und in Moll den kleinen Septimenaccord ebenfalls der 2. Stufe. Am liebsten lässt man sie nicht ohne Vorbereitung auftreten und am häufigsten leiten sie den Schluss des Satzes ein, indem sie auf das Angenehmste — und zwar meist in der 1. Umkehrung — in den Haupt-Septimenaccord fortschreiten, der dann nach zwei beunruhigenden Accorden in den tonischen Dreiklang zur völligen Ruhe führt.

Für den gewöhnlichen Bedarf reichen der Haupt-Septimen- nebst jenen beiden Neben-Septimenaccorden vollständig aus. Nachdem sich der Schüler in dem Gebrauch dieser drei Accorde recht fest gemacht hat — durch Uebersetzung vieler Beispiele am Klavier in naheliegende Töne und durch Bildung ähnlicher Sätze — ist es an der Zeit, auch über die andern, weniger gebrauchten Neben-Septimenaccorde frei verfügen zu lernen.

§ 192.

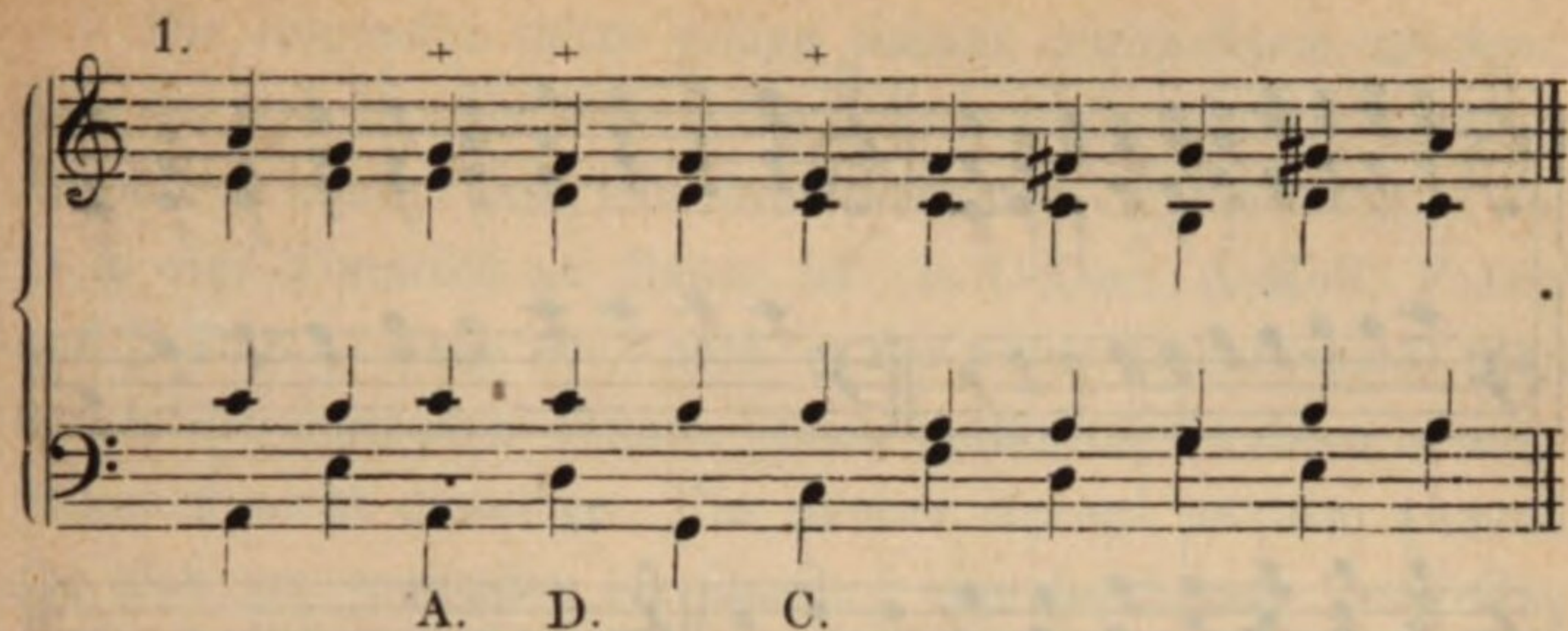
Zu dem Ende folgen hier zwei Sätze, worin der Stufenreihe nach sämtliche Neben-Septimenaccorde in Dur und Moll in ihrer Hauptauflösung auftreten:



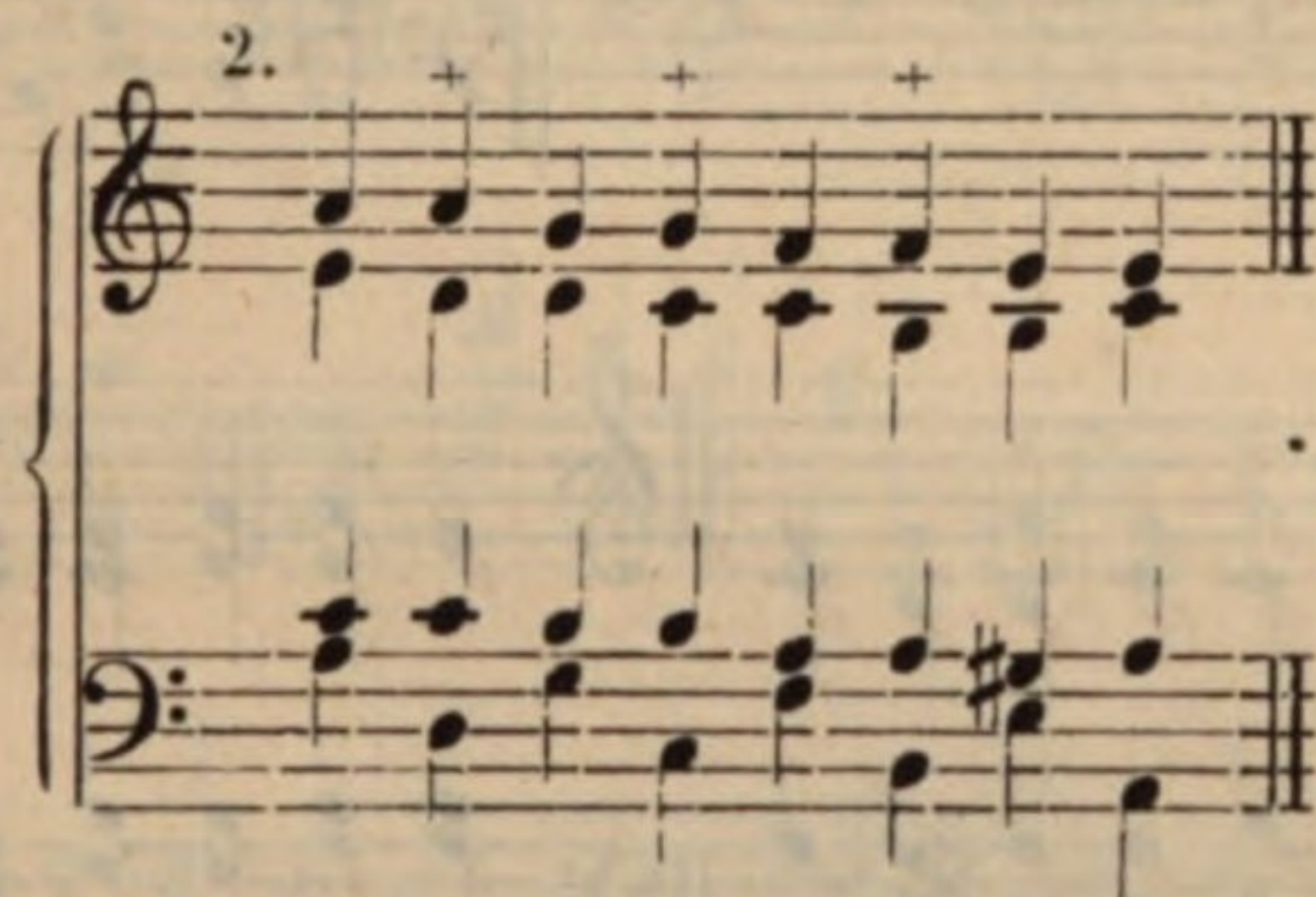
Das sind keine Mustersätze, eben so wenig wie etwa die gereimten Sprachregeln, aber man hat in ihnen sämtliche Neben-Septimenaccorde in Farbe, Ausdruck und gewöhnlicher Auflösung, wie in zwei Nüssen, kurz beisammen, und sie werden dem Schüler fernere gute Dienste leisten, wenn er sie in viele andere Töne übersetzt und selbst Aehnliches bildet. Dabei bleibt es ihm unbenommen, auch noch den Haupt-Septimenaccord einzufügen, wodurch dann alle aufgeführten Septimenaccorde der Reihe nach in je zwei Sätzen auftreten. Und, wie oben geschehen ist, kann man mit der Vorbereitung und der Unterlassung derselben gelegentlich abwechseln.

§ 193.

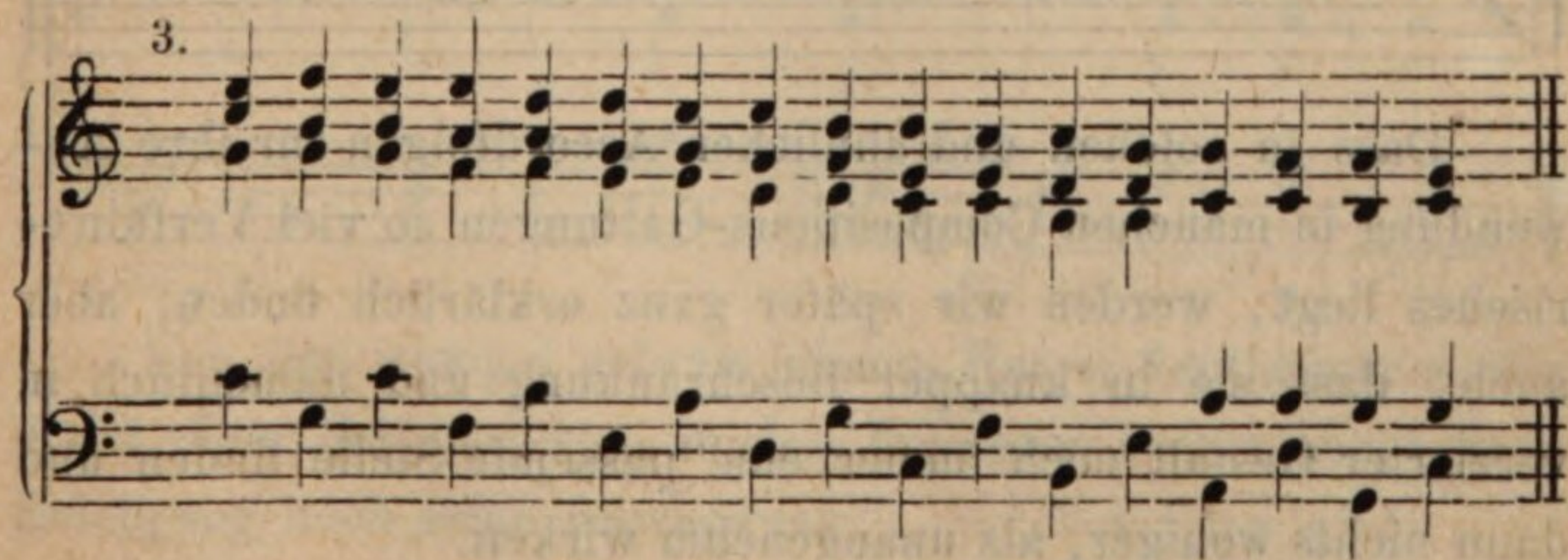
Das folgende Beispiel zeigt, wie man in Mollsätzen etwa unliebsame Dissonanzen mancher Neben - Septimenaccorde mildern, oder umgehen kann, wenn man die Moll-Tonleiter in gemischter Form anwendet (§ 95 u. 96):



Am häufigsten macht man von dieser Freiheit bei den Sequenzen in Mollsätzen Gebrauch (§ 190, 1. Beisp.). Etwa so :



Aehnliche Sequenzen ergeben sich in einer ununterbrochenen Reihe von Septimenaccorden — ohne Einmischung von Dreiklängen — bis zu einem beliebigen Abschluss. Sie äussern, lange fortgesetzt, eine fast komische Unruhe und es gilt von ihnen das Obengesagte über solche und ähnliche Accordreihen :



The image displays a musical score for piano, consisting of ten numbered examples (4 through 10) of chord progressions. Each example is written on a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a common time signature, indicated by a 'C' on the treble staff. The progressions are as follows:

- 4.** Treble: A series of chords starting on C4, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C). Bass: A series of chords starting on C3, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C).
- 5.** Treble: A series of chords starting on C4, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C). Bass: A series of chords starting on C3, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C).
- 6.** Treble: A series of chords starting on C4, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C). Bass: A series of chords starting on C3, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C).
- 7.** Treble: A series of chords starting on C4, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C). Bass: A series of chords starting on C3, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C).
- 8.** Treble: A series of chords starting on C4, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C). Bass: A series of chords starting on C3, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C).
- 9.** Treble: A series of chords starting on C4, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C). Bass: A series of chords starting on C3, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C).
- 10.** Treble: A series of chords starting on C4, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C). Bass: A series of chords starting on C3, moving up stepwise (C, D, E, F, G, A, B, C).

Dass in solchen und ähnlichen Accordfolgen für ihre Anwendung in manchen Compositions-Gattungen so viel Verführerisches liegt, werden wir später ganz erklärlich finden, aber auch, dass sie in knapper Beschränkung und namentlich in verzierter Gestalt noch immer eine passende Stelle finden und dann nichts weniger, als unangenehm wirken.

Die folgenden Sätze sollen darauf aufmerksam machen, dass ein und derselbe Neben-Septimenaccord mehrern Tonarten angehören kann, dass namentlich der Moll-Septimenaccord auf D in vier Tonarten zu Hause ist: in C-Dur, A-Moll, F-Dur und B-Dur — dann auch noch in der ältern Leiter von D-Moll und in der dorischen Tonart. Seine Auflösung ist dann in allen Stimmen nicht dieselbe. Ein solcher Accord ist also an und für sich am wenigsten im Stande, eine bestimmte Tonart zu kennzeichnen:

The image displays seven musical examples, numbered 11 through 17, illustrating the versatility of a D minor seventh chord (D-F-A-C-E-G). Each example consists of a two-staff system (treble and bass clef) with a key signature and a specific chordal context. Examples 11, 12, and 13 are in C major, A minor, and F major respectively. Examples 14, 15, 16, and 17 are in B major, D minor, F major, and B major respectively. The notation shows the chord in various positions and its resolution within the key's scale.

Von den wenigst gebräuchlichen Neben-Septimenaccorden findet einer der härtesten in den folgenden Sätzen zur weitem Belehrung noch seine Anwendung:

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). Measures 18 and 19 are marked with a '+' above the treble staff. Measures 20 and 21 are also marked with a '+' above the treble staff. Measures 22 and 23 are marked with a '+' above the treble staff. Measure 24 is marked with a '+' above the treble staff. The notation includes various chords and single notes, with some measures featuring a repeat sign. The key signature has one sharp (F#).

§ 194.

Der Aufmerksamkeit des Lesers wird es nicht entgangen sein, dass einige wenige Neben-Septimenaccorde im vorhergehenden Paragraphen eine von allen übrigen abweichende Auflösung gefunden haben. (Siehe dort die Beispiele Nr. 12, 16,

22 und 24!) Die beiden sich dort folgenden Grundtöne bilden nämlich keine steigende Quarte oder fallende Quinte, sondern irgend ein anderes Intervall. Daraus wird der Schüler den Schluss gezogen haben, dass auch die Neben-Septimenaccorde ausser der Hauptauflösung auch noch Trugaufösungen zulassen. Und so ist es in der That: die Neben-Septimenaccorde folgen in Bezug auf die Auflösung in den Hauptmomenten ganz dem Vorgange des Haupt-Septimenaccords. Ob auch mit allen demselben zugestandenen Freiheiten? — werden wir sehen.

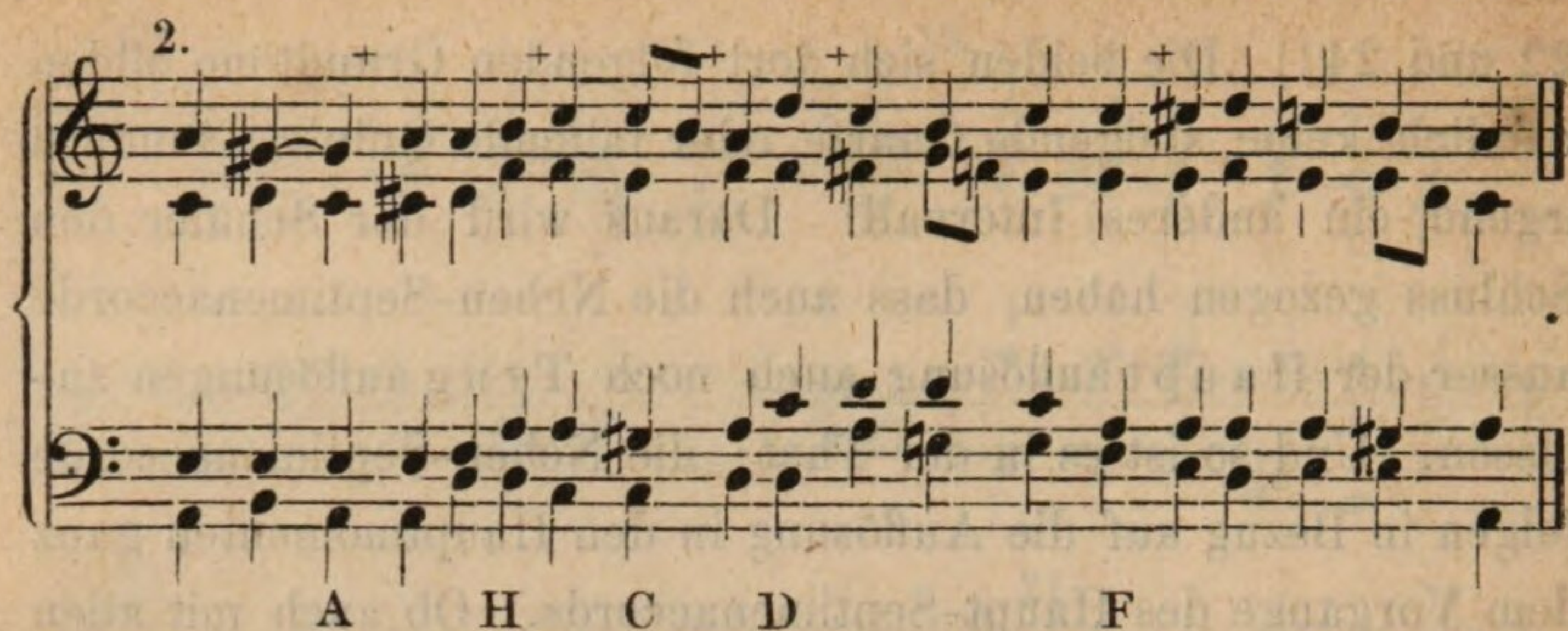
§ 195.

Zunächst folgen hier von allen Neben-Septimenaccorden — der verminderte Septimenaccord bleibt hier noch, wie gesagt, unberücksichtigt — der Reihe nach diejenigen Trugaufösungen, welche man bisher in den verschiedensten Lehrbüchern als die nur in der Regel erlaubten, oder wenigstens als die vorzüglichsten bezeichnete:

1.

C D D E

E F A H



§ 196.

Demnach wären also die Neben-Septimenaccorde bei ihren Trugaufösungen auf einige sehr wenige Fälle, auf ein sehr geringes Maass von Freiheit beschränkt. Während dem Haupt-Septimenaccord, wie wir uns erinnern, jeder andere Accord folgen kann, dürften irgend einem Neben-Septimenaccord höchstens drei andere folgen.

Wir fragen billig: Woher diese auffallende Beschränkung? Irgend eine absolute Unmöglichkeit einer gewissen Accordfolge kann der Grund nicht sein. Denn auf jeden Neben-Septimenaccord kann ja auch möglicherweise jeder andere Accord folgen. Und da nun in der Musik die letzte Instanz für die Zulässigkeit irgend einer Accordverbindung überall nur das musikalische Gehör sein kann; so müssen wir annehmen, dass auch nur dieses jene auffallende Beschränkung dictirt hat. Wir wollen aber doch auch selbst sehen und hören, mit welchem Recht die Theorie dort so freigebig und hier so karg gewesen ist.

Stellen wir denn die eigene Untersuchung über diesen Punkt an! Aber in gutem Glauben, nicht aus Misstrauen, sondern in dem Verlangen nach Selbstbelehrung und voller Beistimmung.

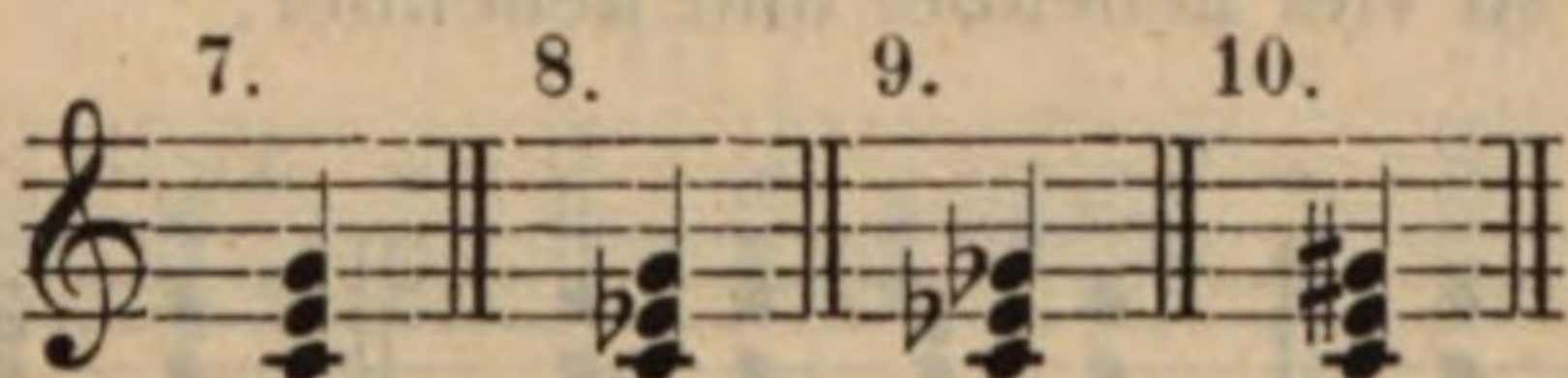
Welcher Weg wird nun aber in dieser Untersuchung der zweckmässigste sein?

Zunächst vergegenwärtigen wir uns alle sechs Arten von Neben-Septimenaccorden und zwar am besten auf demselben Grundtone, z. B. etwa auf C :



Es sind also — um die nähere Bezeichnung hier zu wiederholen — 1. der Dur-, (oder grosse) 2. der Moll-, 3. der kleine, 4. der verminderte Septimenaccord, 5. der Molldreiklang mit grosser Septime und 6. der übermässige Dreiklang mit grosser Septime.

Nehmen wir nun an, dass jedem dieser 6 Neben-Septimenaccorde möglicherweise jeder andere Accord folgen kann und beschränken wir unsern Versuch vorläufig auf den Dur-Septimenaccord auf C (1.); so können ihm also zunächst die 4 verschiedenen Dreiklänge auf C



nebst 6 Septimenaccorden — den Haupt-Septimenaccord mitgerechnet — auf C folgen. Es können aber dem betreffenden Septimenaccord auch noch alle Accorde folgen, welche auf irgend einem andern Grundtone ruhen. Und da wir in Summa bis jetzt elf verschiedene Accorde kennen (4 Dreiklänge und 7 Septimenaccorde) und diese alle von C aus nach elf andern Tönen versetzt werden können; so kommen $11 \times 11 = 121$ neue Fälle hinzu, macht 130 mögliche Verbindungen. Und wenn nun auch hierbei diejenigen Accorde abgezogen werden müssen, welche auf dem Grundtone F ruhen, indem sie ja

Haupt-Auflösungen bilden; so erübrigen dennoch mehr als 100 mögliche Trug-Auflösungen allein für den grossen Neben-Septimenaccord und zwar selbstredend auf jeder Tonstufe.

§ 197.

In der folgenden Anwendung und Ausführung jener möglichen Fälle von Trugaufösungen des grossen Septimenaccords auf C ist absichtlich mehr als die Hälfte jener Fälle übergangen worden. Es geschah dies weniger um der Raumersparniss willen, als dass der Schüler dadurch veranlasst werden möge, diese Lücken zu erkennen und etwa auszufüllen. Er wird bei diesem Ergänzen und Selbst-Experimentiren mehr lernen, als durch das blosse Anschauen des Gewordenen. Hier gilt: Probiren geht über Studiren. Und darum rathe ich, noch mit wenigstens einem andern Neben-Septimenaccord (etwa mit dem Moll-Septimenaccord auf D: d-f-a-c) in ähnlicher Weise die Reihe der möglichen Auflösungen zu Gesicht und Gehör zu bringen. Man lernt bei solchen Untersuchungen nicht allein sehr Wesentliches in der vorliegenden Sache selbst, sondern oft auch eben so viel nebenbei und nebenher.

The musical notation displays six examples of chord resolutions for the major seventh chord on C. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs).
 Example 1: Treble staff shows a C major triad (C-E-G) with a C major seventh chord (C-B-A-G) above it. Bass staff shows a C major triad (C-E-G).
 Example 2: Treble staff shows a C major triad (C-E-G) with a C major seventh chord (C-B-A-G) above it. Bass staff shows a C major triad (C-E-G).
 Example 3: Treble staff shows a C major triad (C-E-G) with a C major seventh chord (C-B-A-G) above it. Bass staff shows a C major triad (C-E-G).
 Example 4: Treble staff shows a C major triad (C-E-G) with a C major seventh chord (C-B-A-G) above it. Bass staff shows a C major triad (C-E-G).
 Example 5: Treble staff shows a C major triad (C-E-G) with a C major seventh chord (C-B-A-G) above it. Bass staff shows a C major triad (C-E-G).
 Example 6: Treble staff shows a C major triad (C-E-G) with a C major seventh chord (C-B-A-G) above it. Bass staff shows a C major triad (C-E-G).
 Labels below the staves: 'C C' under examples 1 and 2; 'C Cis' under examples 4 and 5.

7. 8. 9.

C D

10. 11. 12.

C E

13. 14. 15.

C E

16. 17. 18.

C G

19. 20. 21.

C As

22. 23. 24.

Measures 22, 23, and 24. Each measure consists of a treble staff with chords and a bass staff with a single note.

25. 26. 27.

Measures 25, 26, and 27. Each measure consists of a treble staff with chords and a bass staff with a single note.

C A

28. 29. 30.

Measures 28, 29, and 30. Each measure consists of a treble staff with chords and a bass staff with a single note.

31. 32. 33.

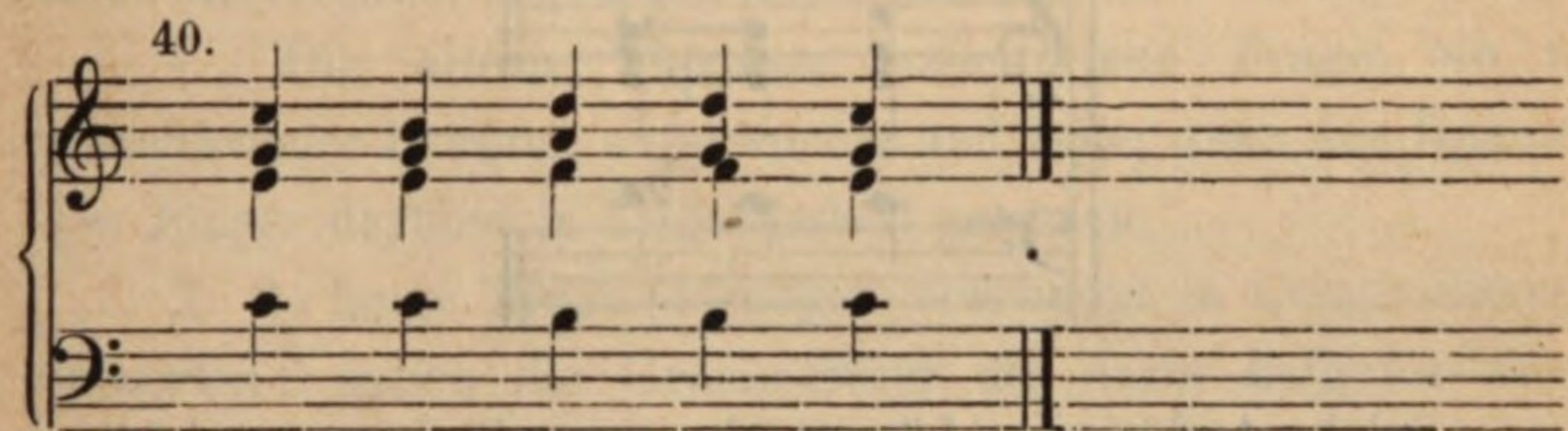
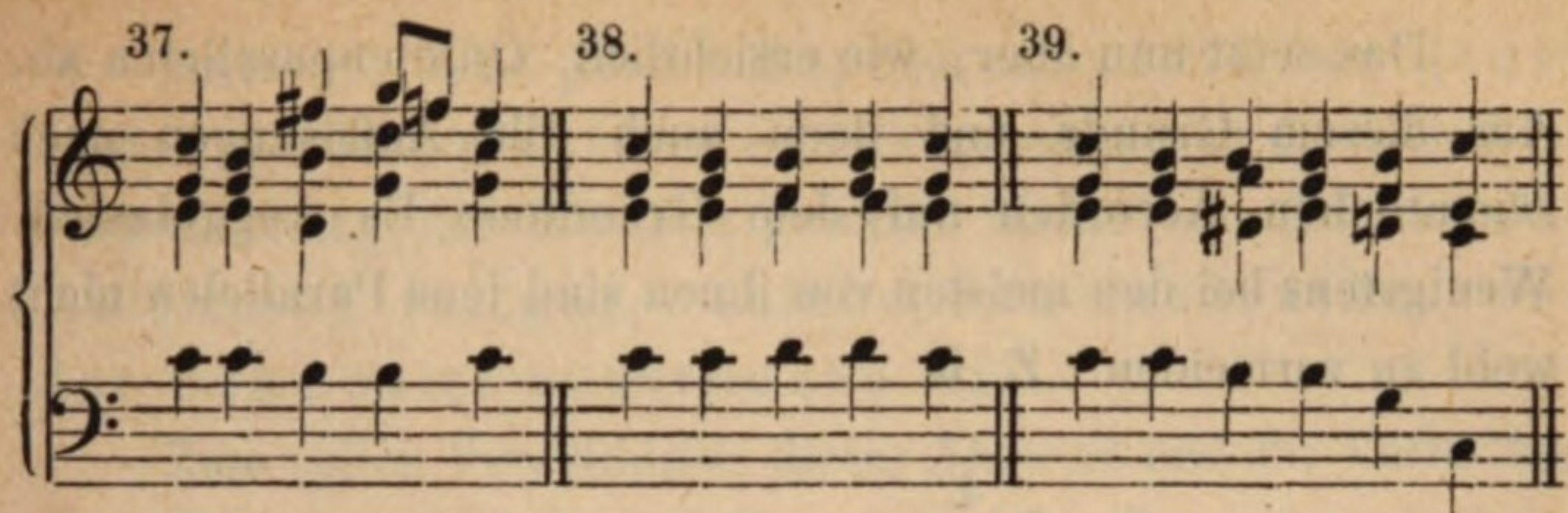
Measures 31, 32, and 33. Each measure consists of a treble staff with chords and a bass staff with a single note.

C B

34. 35. 36.

Measures 34, 35, and 36. Each measure consists of a treble staff with chords and a bass staff with a single note.

C H



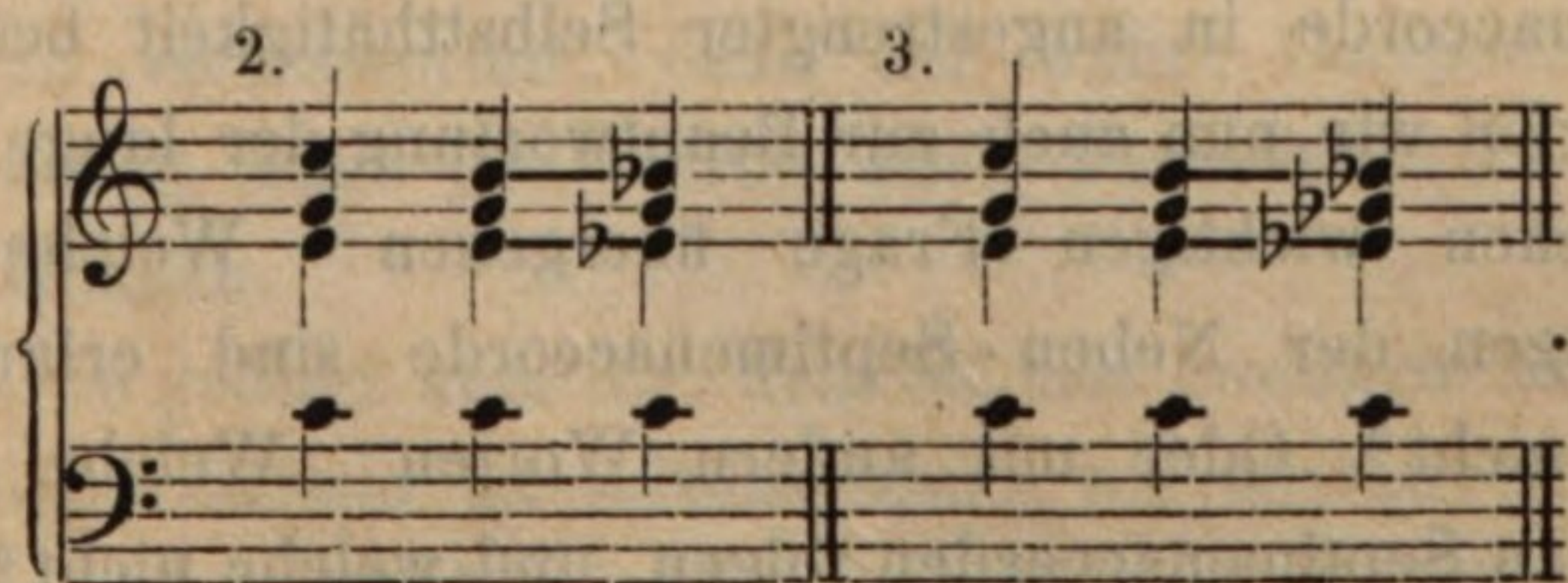
§ 198.

Um bei dem Studium der vorstehenden Beispiele noch weiter hülfsreiche Hand zu bieten und dabei etwa nicht unwichtigen Fragen zu begegnen, bemerken wir Folgendes:

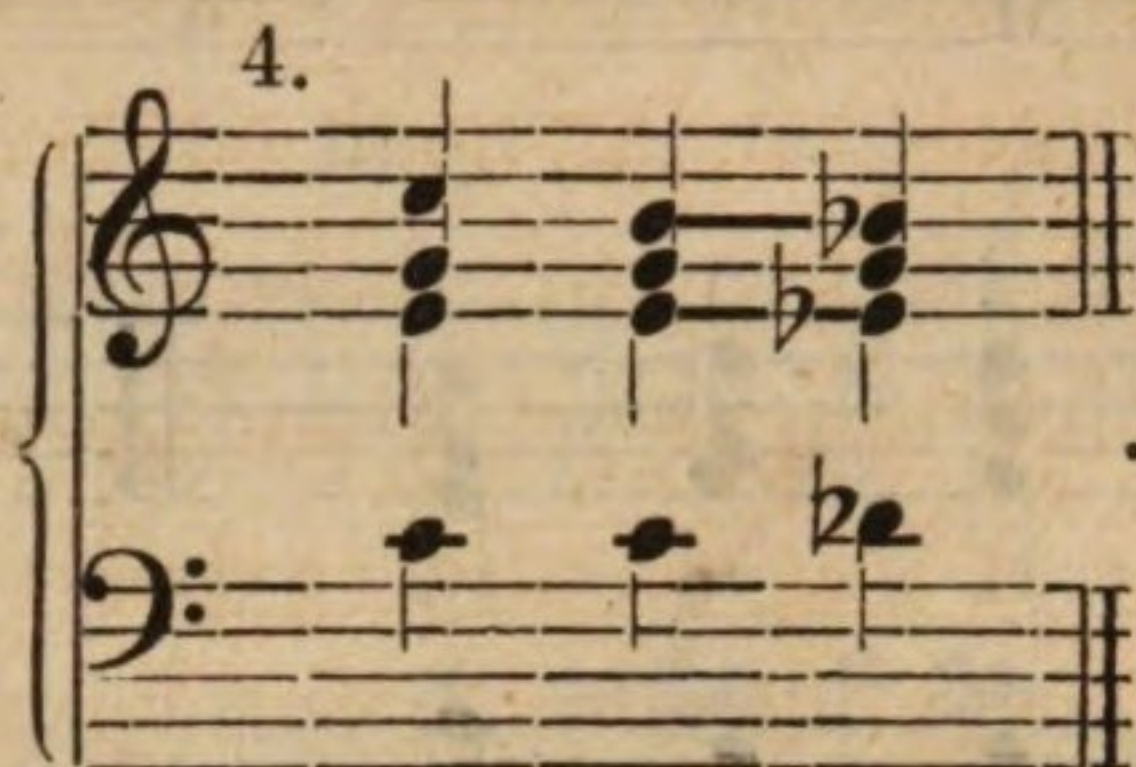
Schon nach dem 3. Beispiele ist eine der angedeuteten Lücken etwa so auszufüllen:



Ferner könnten dort noch die folgenden Beispiele stehen:



Das setzt nun aber, wie ersichtlich, Quintenparallelen ab. Aus diesem Grunde sind denn auch alle Auflösungen nach sämtlichen Accorden auf dem Grundtone Es weggelassen. Wenigstens bei den meisten von ihnen sind jene Parallelen nicht wohl zu vermeiden. Z. B.



Solche Auflösungen können also nur mit einem gewichtigen Fragezeichen versehen, aufgeführt werden, indem sie, abgesehen von jedem andern Bedenken, nur für Diejenigen Berücksichtigung finden, welche es wagen dürfen, sich über das Verbot der Quintenparallelen hinwegzusetzen, was freilich oft genug von den besten Meistern geschieht.

Schliesslich hier noch die Bemerkung, dass im 4. und 5. Beispiel statt der Accorde auf Cis auch diejenigen auf dem enharmonischen Des hätten genommen werden können, wie in allen andern entsprechenden Fällen.

§ 199.

In der Voraussetzung, dass der Schüler sich nun hinreichend mit den Trugaufösungen der verschiedenen Neben-Septimenaccorde in angestrenzter Selbstthätigkeit beschäftigt hat, dürfen wir nun auch zur Beantwortung der lange hinausgeschobenen wichtigen Frage übergehen: Welche Trugaufösungen der Neben-Septimenaccorde sind erlaubt und welche nicht? Oder mit andern Worten: Welche Accorde dürfen den Septimenaccorden folgen, und welche nicht?

Antwort: Auf jeden Septimenaccord darf jeder andere Accord folgen — sofern namentlich die melodiöse Fortschreitung der Stimmen gewahrt bleibt —, denn jede Auflösung ist gut, welche das ausdrückt, was der Componist ausdrücken will.

Zum vollen Verständniss dieser Antwort und zur Verhütung ihres Missbrauchs fügen wir ihr noch einige Bemerkungen bei:

1. Die ältern Theorien haben jene Frage nie in entschiedener Fassung aufgeworfen und daher auch den fragenden Jünger darüber in Ungewissheit gelassen.

2. So lange Trugaufösungen überhaupt in Compositionen existirten, gaben die Grammatiker die darin aufgefundenen Beispiele und stellten solche in der Regel entweder als die besten Auflösungen hin, oder sogar als die allein erlaubten. In beiden Fällen brachten sie dem Jünger den unendlichen Schaden, seinem eigenen Gehör nicht zu trauen, wenn er selbst auf Auflösungen stiess, die ihm mindestens eben so erlaubt schienen, als die gesetzlich erlaubten.

3. Sobald man Trugaufösungen überhaupt zuliess, musste die Theorie in richtiger Erwägung sie allesammt freigeben, wenn auch sehr viele die gerechtesten Bedenken erregen und nicht leicht vor andern den Vorzug verdienen. Niemals aber durfte sie sagen: Bis hieher und nicht weiter! Denn kein Theoretiker ist im Stande und auch nicht befugt, in solchen Dingen feste Gränzen zu ziehen und dem Gefühl und Gehör des Componisten Fesseln anzulegen. Wie weit der Componist in gewagten Accordverbindungen gehen will, das hat er allein selbst zu verantworten, denn der wahre Componist ist im eminentesten Sinne des Wortes auch Theoretiker, beides von Gottes Gnaden.

4. Je grösser aber die, dem Schüler gewährte Freiheit ist, desto nothwendiger ist selbstredend, wie überall, die Selbstbeschränkung, die bescheidene Anlehnung an unsere Meister

und die Unterdrückung der irrigen Meinung, dass dauernder Beifall wesentlich abhänge von der Häufung des Ungewöhnlichen. Aber nichts desto weniger soll der Jünger sich möglichst frei fühlen. Darum auf die obige lang unterdrückte Frage die obige freisinnige Antwort.

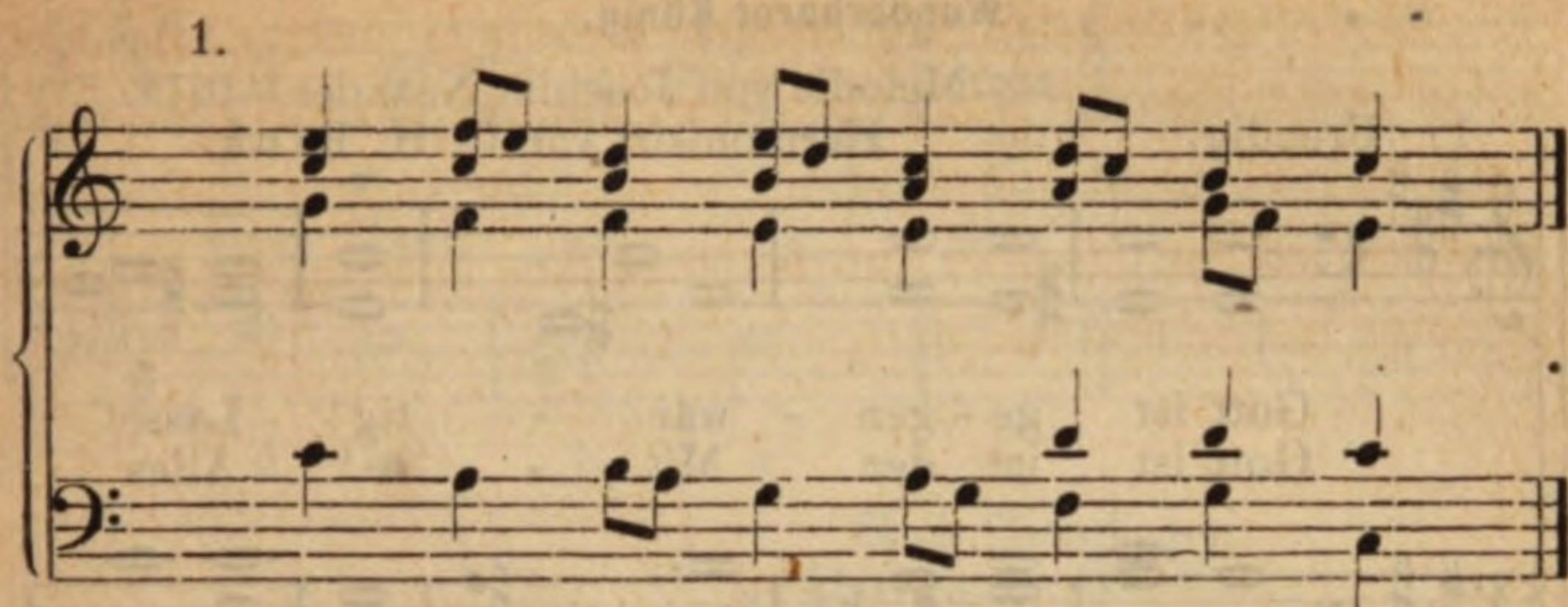
§ 200.

Zum Schlusse dieses Kapitels ist nun noch das eine und andere Nebensächliche in der Lehre von den Neben-Septimenaccorden nachzutragen.

1. Zunächst mache ich namentlich für Diejenigen, welche sich schon in andern musikalischen Lehrbüchern umgesehen haben, darauf aufmerksam, dass manche der oben aufgeführten Trugauflösungen allerdings eine andere Deutung zulassen, wornach sie ganz aufhören, das zu sein, wofür sie hier ausgegeben werden. Darüber später. —

2. Wir erinnern uns, dass dem Haupt-Septimenaccord jeder andere Accord vorhergehen kann. Das gilt von den Neben-Septimenaccorden nur dann, wenn sie nicht vorbereitet werden. Soll ein solcher vorbereitet auftreten, so kann ihm selbstredend nur ein solcher Accord vorhergehen, welcher die nachfolgende Septime vorzubereiten eben im Stande ist. Das gilt ja auch selbst für den Haupt-Septimenaccord, wenn er vorbereitet werden soll. Man mache sich das durch einige Beispiele anschaulich! —

3. Wie beim Haupt-Septimenaccord, kann auch bei den Neben-Septimenaccorden die Septime nachschlagen. Solche Septimen wirken jedoch wesentlich anders, indem sie dem Accord die dissonirende Kraft rauben und ihn mehrdeutig machen. — Auf diese Mehrdeutigkeit kommen wir später zurück. — Z. B.



4. In Bezug auf die Auslassung des einen, oder andern Intervalls der Neben-Septimenaccorde gilt das über den Haupt-Septimenaccord Gesagte: Man lässt also auch hier am liebsten die Quinte und darnach die Terz aus. Wollte man die Septime, oder den Grundton auslassen, so hätte man in beiden Fällen nur noch einen Dreiklang.

§ 201.

Nun sind recht vielseitige, praktische Uebungen zu empfehlen, durch die der Schüler sich befestige in der raschen Erkennung jedes bekannten Accordes und dem freien, gewandten Verfügen über jeden derselben in eigenen Compositionen.

Hierzu ist zunächst das eingehende Studium von vier- und dreistimmigen Chorälen anzurathen. Es gibt in ihnen nur sehr wenige Accordes, die der Schüler auf seinem jetzigen Standpunkte noch nicht kennt. Diese mag er etwa mit einem Fragezeichen versehen. Und da man einen Accord nur dann kennt, wenn man seine Wurzel kennt, aus der er erwachsen ist, also seinen Grundton, so mag man in den nachfolgenden Uebungen recht viele Accordes — Anfangs alle — mit der Bezeichnung ihrer Grundtöne oder Grundbässe versehen. Z. B.

Wunderbarer König.

Melodie von Joachim Neander. 1679.

Harmonisirt von C. H. Rink.

1. Freudig.

Gott ist ge - gen - wär - tig! Lasset
Gott ist in der Mit - te! Alles

a a cis fis h h e fis a

uns an - be - ten, und in Ehrfurcht vor ihm
in uns schwei - ge, de - muthsvoll vor ihm sich

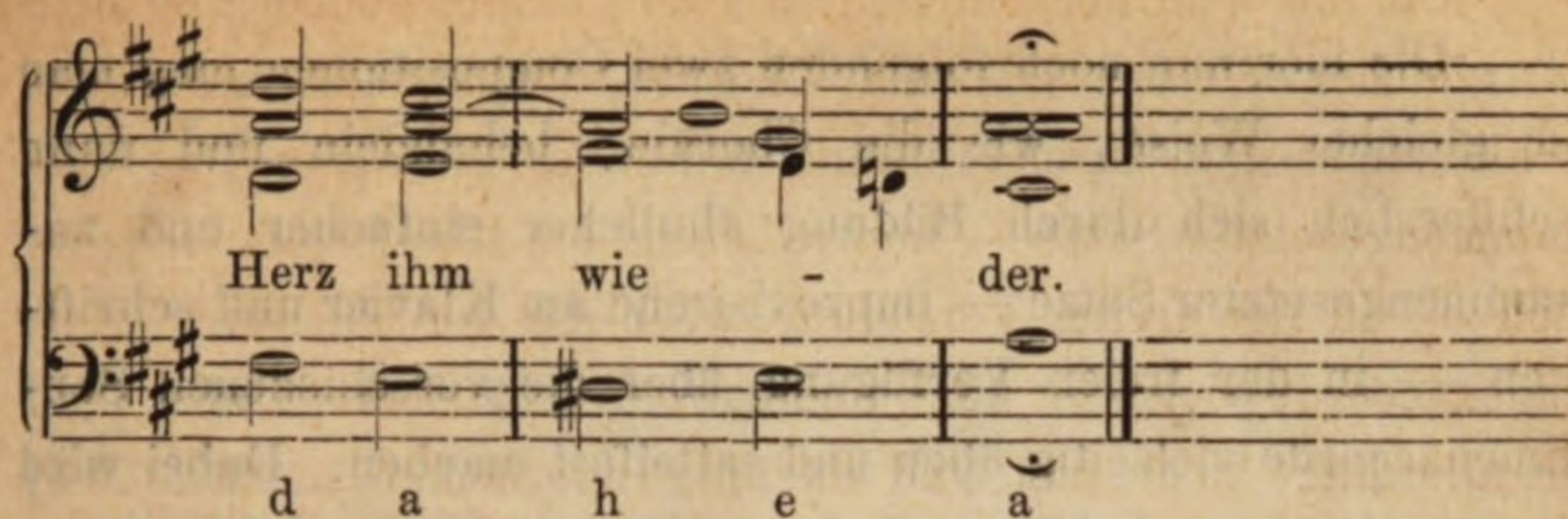
d fis gis gis cis d d a fis e a

tre - ten. Wer ihn nennt, wer ihn kennt:
beu - ge.

h e a a fis h e e a

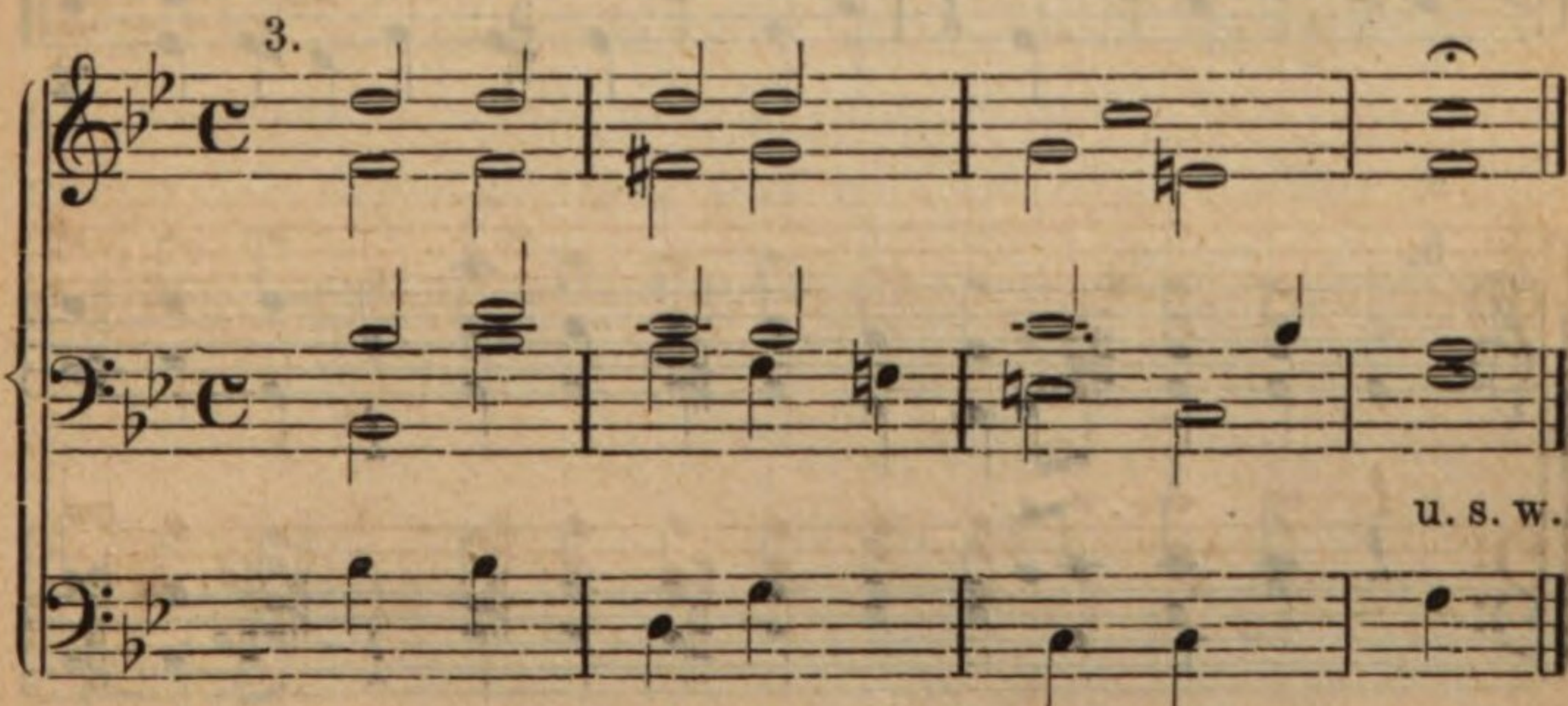
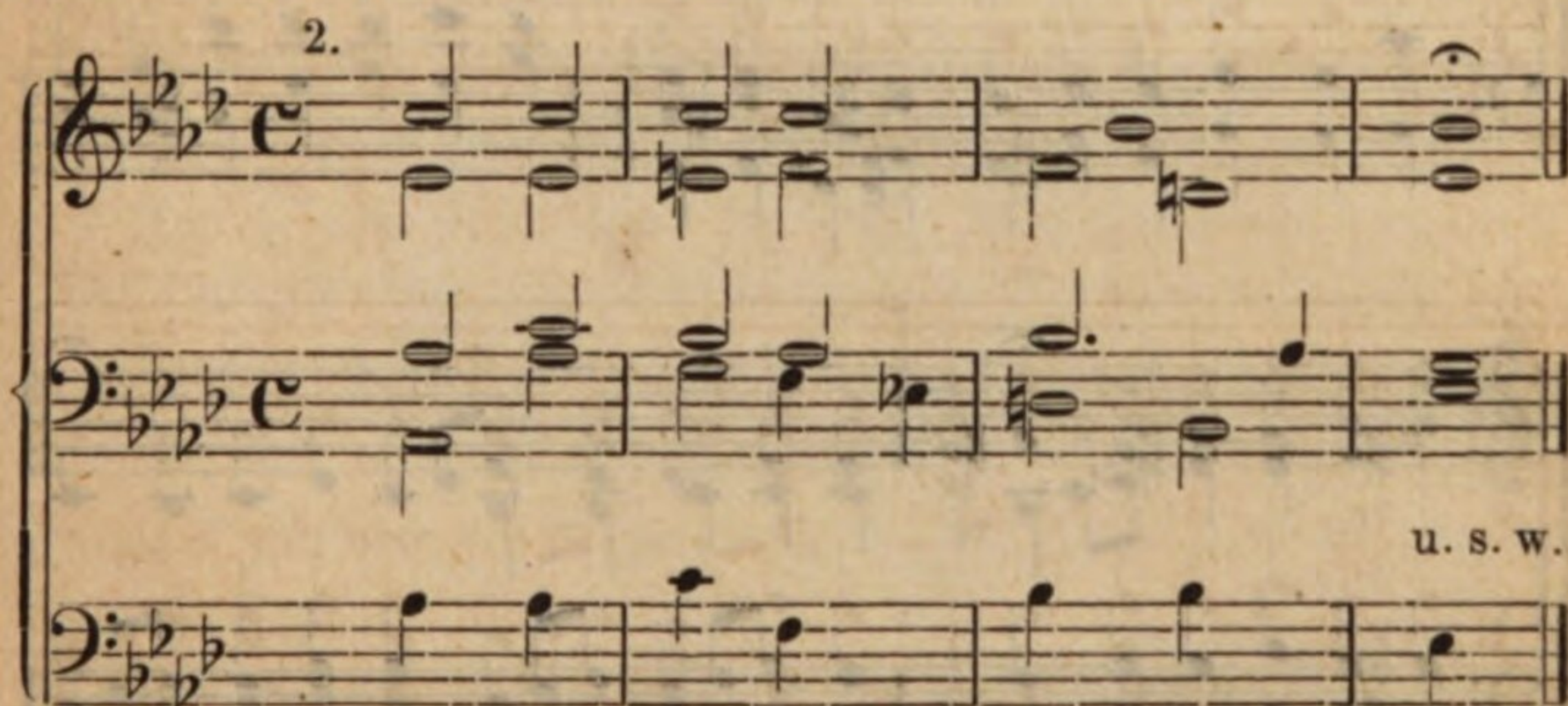
fällt in De - muth nie - der, gebt das

a fis h gis a h e a a a



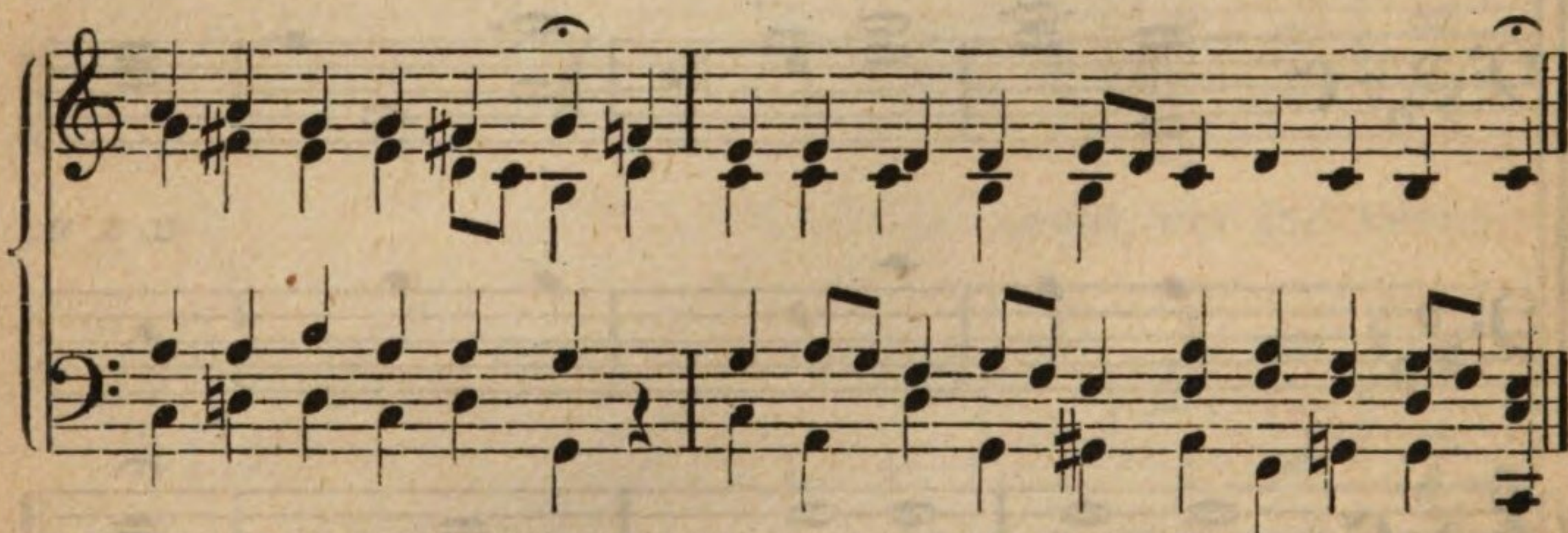
Gerh. Tersteegen.
Herrnhuter Gb. 1731.

Man transponire auch mehrere Choräle etwa einen halben, oder ganzen Ton höher, oder tiefer. Bezeichnet man die Grundbässe, wie folgt, so braucht man mehr Raum, aber die Harmonie-Schritte stellen sich dabei deutlicher heraus und man sieht, wie beliebt die steigenden Quartan- oder fallenden Quinten-Schritte sind :

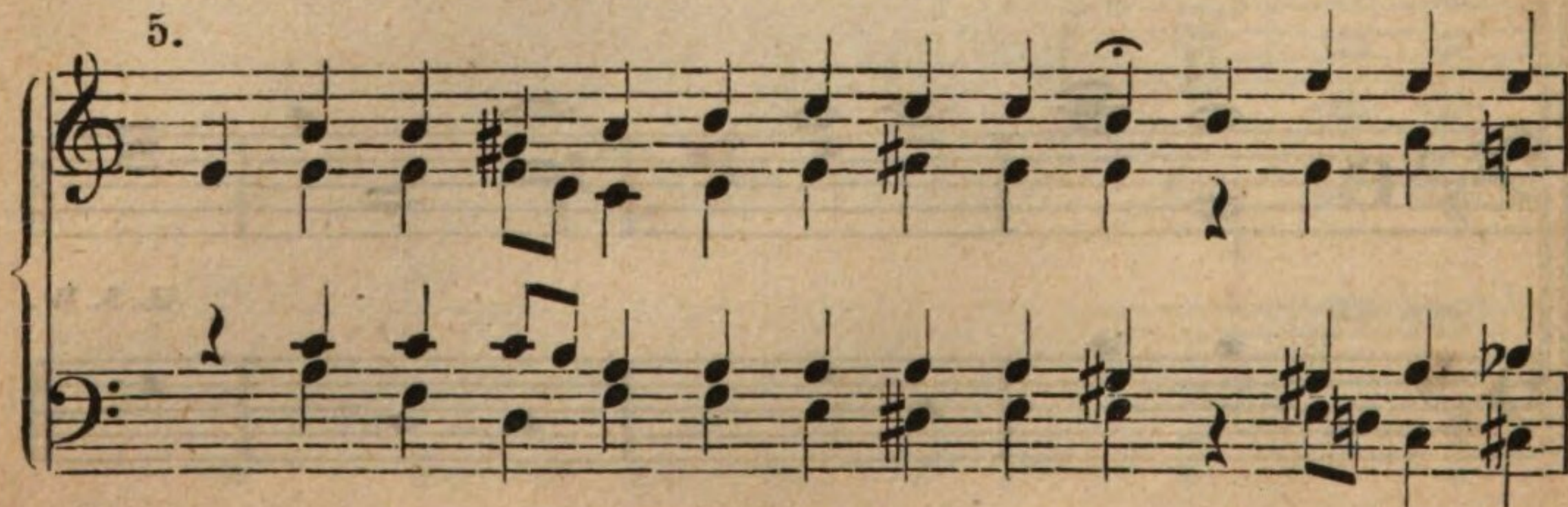


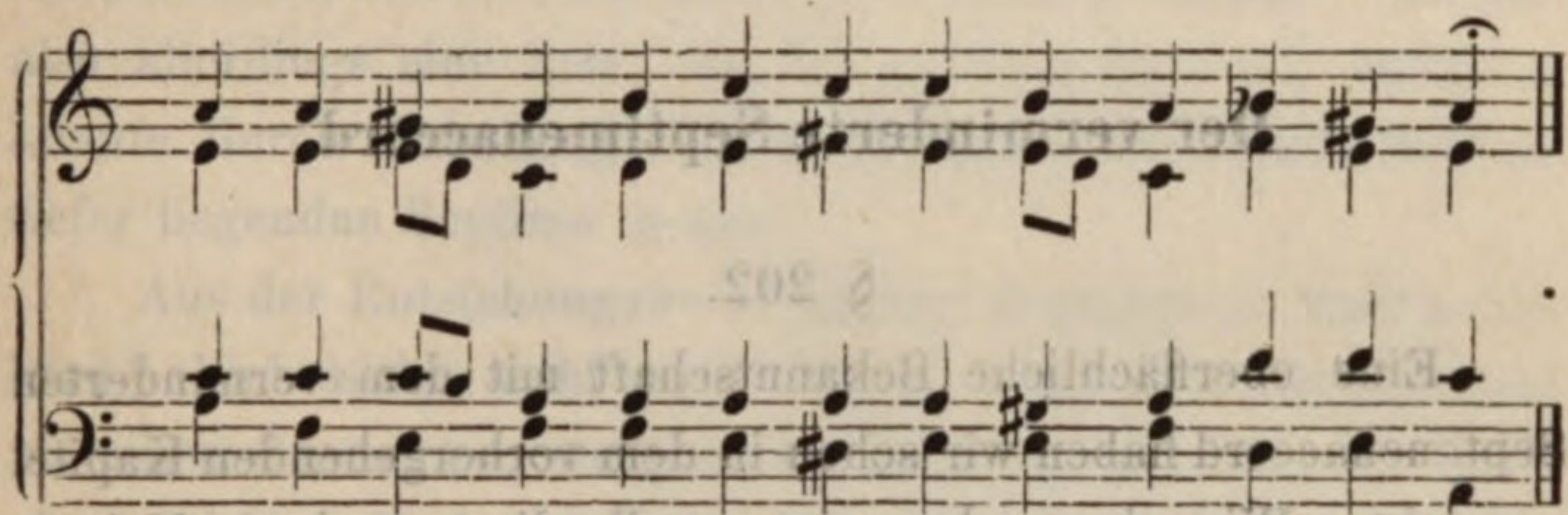
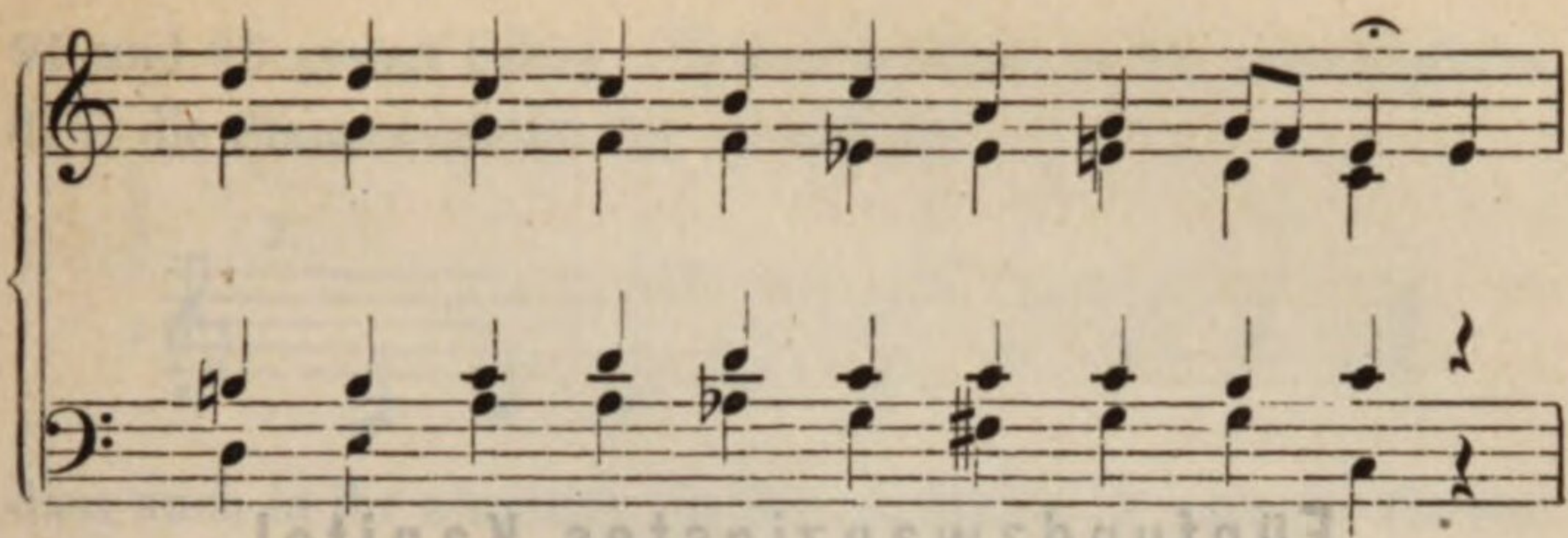
Die hier nun noch folgenden zwei Compositionen mag man in gleicher Weise, wie die Choräle, behandeln und dann schliesslich sich durch Bildung ähnlicher einfacher und zusammengesetzter Sätze — improvisirend am Klavier und schriftlich — in der freien Verfügung über die verschiedenen Septimenaccorde vielseitig üben und sattelfest machen. Dabei wird es allerdings noch hier und da an Fragezeichen nicht fehlen, die uns aber ein Sporn sein sollen, in Wissen und Können fortzuschreiten, um sie möglichst bald auslöschen zu können.

4.

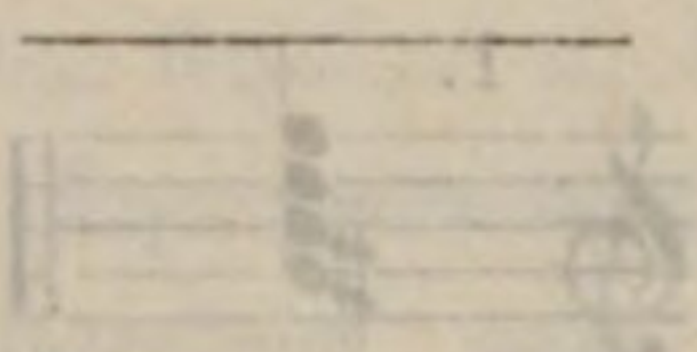


5.





genannt. Wie wir gesehen, ist es allerdings auch ein Neben-
 gebührende, aber unter diesen der markwürdigste und wir
 werden sehen, dass dieser höchst interessante Accord der Aus-
 zeichnung eines besonderen Kapitels wohl werth ist, als die
 Seinen leiterigenen Sitz fanden wir auf der 7. Stufe
 — also auf dem sogenannten Leitton — der Moll-Tonleiter.



und nirgends sonst, weder auf einem andern Ton derselben
 Leiter, noch in irgend einem leiterigenen Dur, ist also
 nur in Moll auf einem einzigen Ton zu Hause! Sein Grundton
 oder Grundbaß in A-Moll ist also gis und somit der untere
 Halbton der Tonica.

Nicht ohne Grund lässt sich aber auch von ihm behaupten,
 dass er eigentlich nirgends zu Hause sei, so wenig in Moll, als
 in Dur.
 Erinnern wir uns nur dessen, was wir über die Entstehung
 der heutigen meist gebräuchlichen Moll-Tonleiter in Paragraph

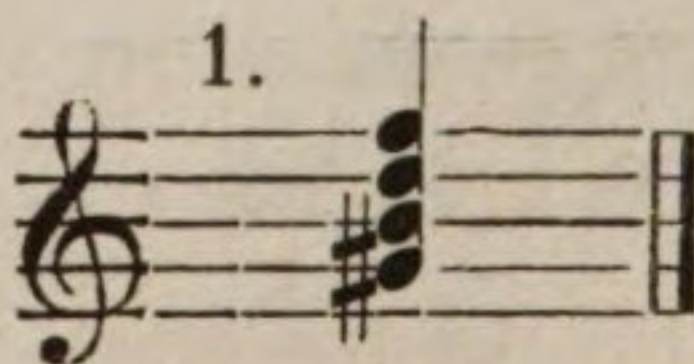
Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Der verminderte Septimenaccord.

§ 202.

Eine oberflächliche Bekanntschaft mit dem verminderten Septimenaccord haben wir schon in dem vorhergehenden Kapitel gemacht. Wie wir gesehen, ist er allerdings auch ein Neben-Septimenaccord, aber unter diesen der merkwürdigste und wir werden sehen, dass dieser höchst interessante Accord der Auszeichnung eines besondern Kapitels wohl werth ist.

Seinen leitereigenen Sitz fanden wir auf der 7. Stufe — also auf dem sogenannten Leiteton — der Moll-Tonleiter

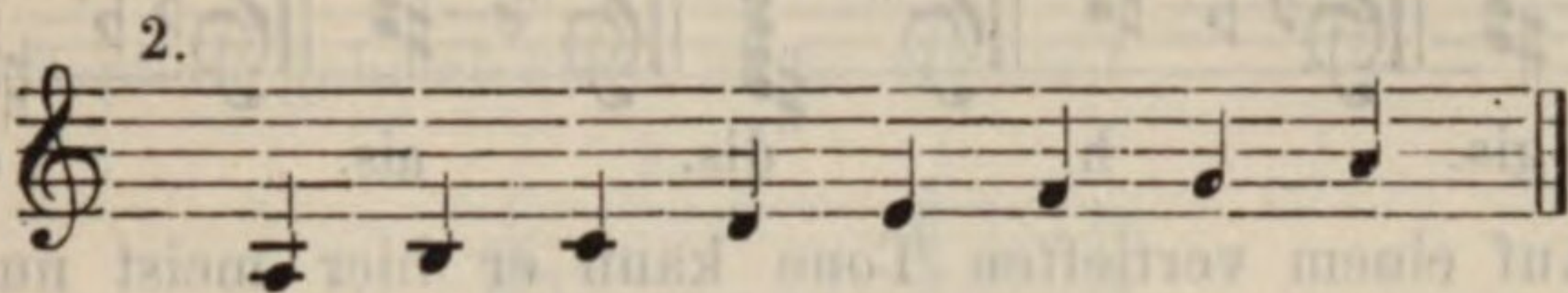


und nirgends sonst, weder auf einem andern Ton derselben Leiter, noch in irgend einem leitereigenen Dur. Er ist also nur in Moll auf einem einzigen Ton zu Hause. Sein Grundton oder Grundbass in A-Moll ist also gis und somit der untere Halbton der Tonica.

Nicht ohne Grund lässt sich aber auch von ihm behaupten, dass er eigentlich nirgends zu Hause sei, so wenig in Moll, als in Dur.

Erinnern wir uns nur dessen, was wir über die Entstehung der heutigen meist gebräuchlichen Moll-Tonleiter in Paragraph

95 und 96 gesagt haben. Demnach lautet ja die ursprüngliche, d. i. die Stammtonleiter für A-Moll so,



dass auch in ihr nirgends ein Ton zu finden ist, worauf ein verminderter Septimenaccord leitereigen basiren könnte. Es gab also allerdings eine Zeit, wo der v. S. in Moll nur auftreten konnte durch Erhöhung der ursprünglich um einen Halbton tiefer liegenden Septime (g-gis).

Aus der Entstehungsweise unserer heutigen A-Moll-Leiter lässt es sich mithin wohl rechtfertigen, wenn man das Gis nicht als einen Stamm-, sondern als einen abgeleiteten, als einen chromatischen Nebenton des ursprünglichen g ansieht. Diese Ansicht wird noch unterstützt durch die aus älterer Zeit beibehaltene Art der Vorzeichnung unserer A-Moll-Tonart. Man lässt sie ja noch immer ohne Vorzeichnung und überlässt es dem Tonsetzer, die Septime entweder in ihrer alten Gestalt bestehen zu lassen, oder sie mit einem Kreuz (♯) zu dekoriren.

Genug, der erhöhten Septime in der Moll-Tonleiter verdankt der verminderte Septimenaccord dort die Möglichkeit ihres Auftretens. Ob leitereigen, oder nicht, das hängt davon ab, wie man die heutige erhöhte Septime ansieht, ob als einen Stammton, oder als einen chromatischen. Die letztere Ansicht ist unstreitig die historisch richtigere.

§ 203.

Aus dem Gesagten erhellt, dass jeder verminderte Septimenaccord, da er in jeder Moll-Tonart auf der (erhöhten) Septime, auf dem Leiteton, seinen Sitz hat, in einer Moll-Tonleiter, wegen der üblichen Vorzeichnung, nur auf einem chromatisch erhöhten Ton basiren kann. Z. B.



Auf einem vertieften Tone kann er hier meist nur bei corrupter, das Verständniss unnöthig erschwerenden Schreibweise seinen Sitz haben, also nicht auf as, b, ces, des, es u. s. w. Denn welche Namen würden diejenigen Molltonarten führen, denen jene Leitetöne angehören?

§ 204.

Wenden wir uns nun zunächst zur Betrachtung des Tongehaltes unseres Accords; so finden wir, dass sein Bau aus drei kleinen Terzen (gis-h, h-d, d-f), oder auch aus einem verminderten Dreiklang mit, von der Quinte aus, hinzugefügter kleinen Terz (gis-h-d-f) besteht. Man kann ihn auch ansehen, als entstanden aus einem Haupt-Septimenaccord mit erhöhtem Grundton, oder auch aus der Zusammensetzung zweier terzverwandter vermindelter Dreiklänge (gis-h-d-f). Fuss und Kopf bilden eine verminderte Septime durch chromatische Erhöhung des Fusses (gis-f).

§ 205.

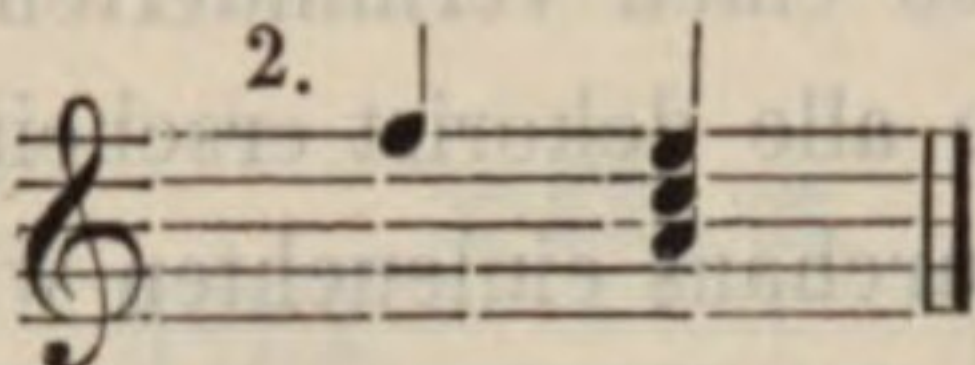
Er hat einen so weich dissonirenden Charakter, dass er allenthalben frei — ohne Vorbereitung der Septime — auftreten darf.

§ 206.

Seine natürlichste und darum Hauptauflösung folgt dem entschiedenen Zuge seiner Intervalle: der Grundton, als der melodische Leiteton in die Tonica, führt demnach eben darum einen Halbton aufwärts in die Tonica,



seine Septime geht abwärts in die Quinte



und Terz und Quinte dürfen sowohl steigen, als fallen:



§ 207.

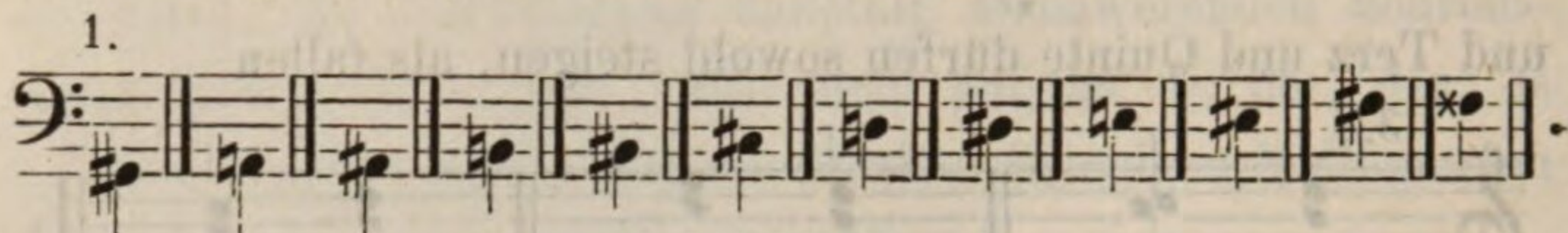
Alle Umkehrungen und alle Lagen — eng, oder weit — sind gleich brauchbar:



§ 208.

Selbstverständlich ist der verminderte Septimenaccord nicht an das *gis* gebunden, auf dem er hier bisher nur erschienen ist. Er kann, wie jeder andere Accord, jeden Ton zu seinem Grundbass haben, oder mit andern Worten: er kann sich auf jeden

der 12 Leitetöne der möglichen 12 Moll-Tonarten stellen. Jeder Grundton führt dann selbstredend in diejenige Moll-Tonart, welche einen Halbton über dem Grundton liegt (Hauptauflösung). Es gibt also einen verminderten Septimenaccord auf folgenden Tönen, die alle dekorirt erscheinen müssen, wie uns das im folgenden § durchaus einleuchten wird :



§ 209.

Demgemäss errichten wir nun auf jedem der 12 Töne den verminderten Septimenaccord und setzen ihn mit seiner jedesmaligen nächstverwandten Moll-Tonart in Verbindung. Wir sehen und hören dann denselben Accord eilf mal transponirt, finden ihn in jeder möglichen Klangfarbe, ganz dasselbe Wesen in 12 verschiedenen Moll-Tonarten. Einen verminderten Septimenaccord — in seiner Grundlage —, der noch anders klänge, als irgend einer in der folgenden Reihe, kann es nicht geben :

1. 2. 3.

a gis a b a b h ais h

4. 5. 6.

c h c cis his cis d cis d

7. 8. 9.

es d es e dis e f e f

10. 11. 12.

fis eis fis g fis g gis fisis gis

§ 210.

1. 2.

In dem vorstehenden 2. Beispiele stellt sich der verminderte Septimenaccord auf gis nicht, wie im 1. Beispiele und wie bisher in diesen Paragraphen, zwischen zwei Moll-Dreiklänge, sondern zwischen die gleichnamigen Dur-Dreiklänge. Das Ohr hat um so weniger dabei etwas einzuwenden, als alle Stimmen durchaus sangbare Tonbilder sind und die gewöhnliche Auflösung des Septimenaccords nach Moll hier eine nur geringe Abweichung erheischt.

Auch wissen wir längst, dass irgend ein chromatischer Ton an und für sich noch nicht die herrschende Tonart aufhebt,

dass wir also mit f (statt fis) in A-Dur noch nicht aus dieser Tonart hinaustreten. Wohl hat man schon ein solches ungewöhnliches Dur mit kleiner Sexte das weiche Dur genannt, im Gegensatz von dem gewöhnlichen harten Dur mit grosser Sexte, wie man ja auch von einem harten und weichen Moll spricht (z. B. a-Moll mit gis, oder statt dessen mit g, wo sich also das Hart und Weich auf die Septime bezieht).

In den obigen zwei Beispielen nun hören wir zwei ganz gleiche Septimenaccorde, aber wir sehen sie, wegen der verschiedenen Tonarten, in denen sie erscheinen, verschieden dekorirt: in Moll trägt der Grundton — der Fuss —, in Dur die Septime — der Kopf — die Dekoration. Somit gibt es keinen verminderten Septimenaccord, der nicht wenigstens einen chromatischen Ton erfordert, denn die betreffende Tonleiter kann ihm — gemäss der Vorzeichnung — entweder den erforderlichen Grundton, oder die erforderliche Septime nicht geben. Und so ist er denn in der That unter seinen Brüdern, wenn man will, ein recht Hilfsbedürftiger, ein Obdachloser, der sich aber, wie wir sehen werden, überall eindringt und überall willige Aufnahme findet für die vielfachen grossen Dienstleistungen, die man wohl an ihm zu schätzen weiss.

§ 211.

Wiederum der Reihe nach auf alle Töne gestellt, kann der verminderte Septimenaccord demnach in folgenden Gestalten in sämtlichen Durtönen erscheinen:

1. 2. 3.

c h c des c des d cis d

4. 5. 6.

es d es e dis e f e f

7. 8. 9.

ges f ges g fis g as g as

10. 11. 12.

a gis a b a b h ais h

§ 212.

In den Beispielen zu § 209 und 211 wird es dem aufmerksamen Schüler nicht entgangen sein, dass alle dort aufgeführten verminderten Septimenaccorde sich dem Klange nach auf nur drei verschiedene zurückführen lassen. Denn von jenen 12 verminderten Septimenaccorden sind je 4 für das Ohr und in Bezug auf die Tasten des Klaviers ganz dieselben. Durch Anwendung verschiedenen Notenwerths ist diese Gruppierung dort angedeutet. Nur durch die vierfach verschiedene Schreibweise — wegen des vierfach verschiedenen Grundtones — sind sie verschieden.

Wenn also Einer auf dem Klavier die folgenden 4 Accorde nach einander anschlägt:



so ist es einem musikalischen Zuhörer etwa wohl möglich, die angeschlagenen Tasten zu benennen, nicht aber kann er wissen, dass der Reihe nach die 4 oben bezeichneten Grundtöne gedacht sind und dass die oben in der Schreibweise erscheinenden enharmonischen Verwechselungen stattgefunden haben.

Ebenso verhält es sich mit den folgenden je 4 Accorden:



§ 213.

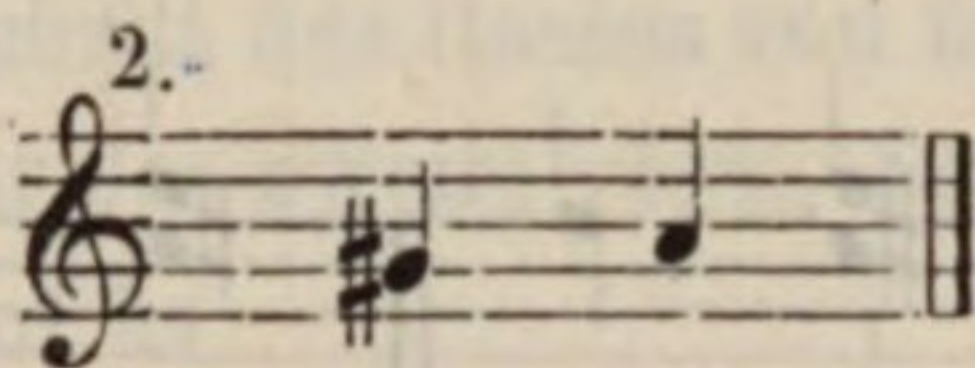
Aus jener Zusammenstellung folgt, dass man, auf Grund enharmonischer Verwechselung, mit jedem verminderten Septimenaccord zugleich noch drei, der Abstammung nach, andere anschlägt, dass man also jeden seiner vier Töne als Grundton ansehen und folglich mit jedem v. S. in lauter Hauptauflösungen nach 4 Moll- und 4 Dur- (d. i. nach 8 verschiedenen) Dreiklängen schreiten kann.

Es kann daher z. B. der Accord

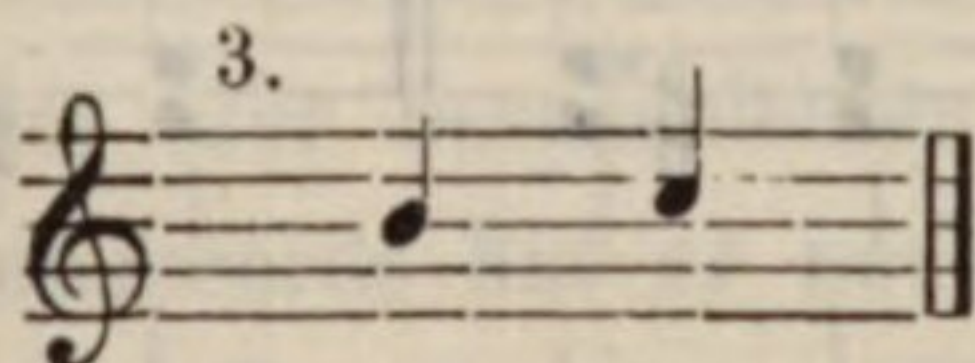


jenachdem man ihn ansieht und dekorirt, regelrecht aufgelöst werden

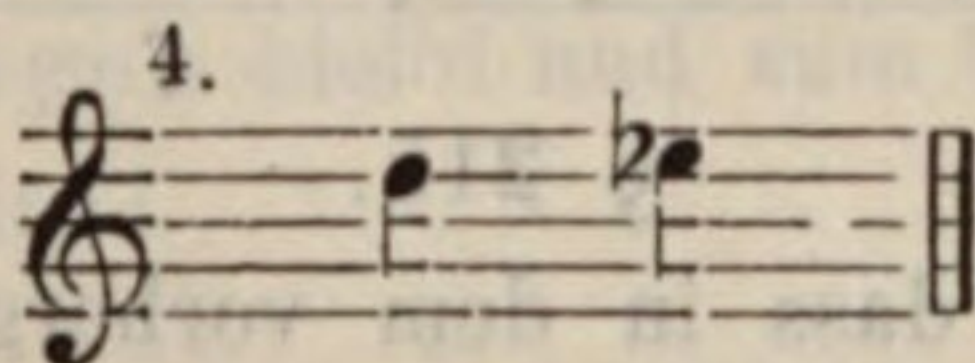
1) nach A-Moll, oder Dur:



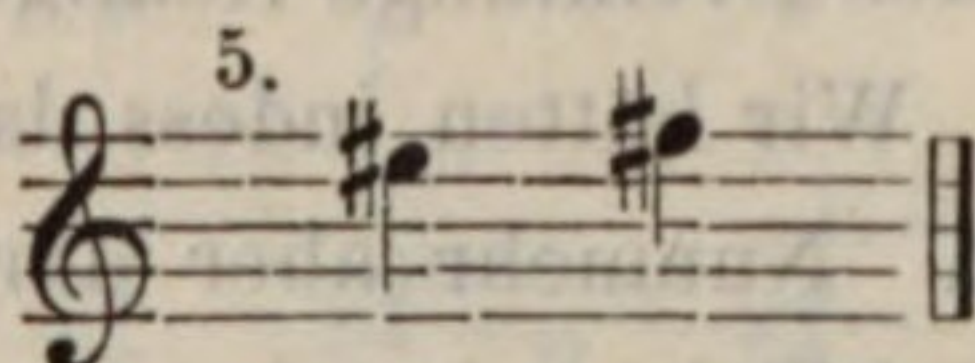
2) nach C-Moll, oder Dur:



3) nach Es-Moll, oder Dur:



4) nach Fis-Moll, oder Dur:



Ebenso ist es mit den zwei folgenden Accorden:



§ 214.

Dass jeder Ton in einem verminderten Septimenaccord, als Grundton angesehen, einen Halbton steigen und dann Grundton eines Moll-, oder Dur-Accords werden kann, sei hier noch vollständig in folgendem Beispiele ausgeführt:

1.

gis a h c

d dis f fis

§ 215.

Man bemerkt, dass in dem vorhergehenden Paragraph mehrere Septimenaccorde in Bezug auf ihre Auflösung in die nachfolgenden Töne des Dreiklangs richtiger und besser anders geschrieben würden. Wir hätten indess dann die dort gewollte Auffassung erschwert. Nunmehr aber dürfen wir sagen, dass sich die Schreibung und Dekoration des verminderten Septimenaccords in der Regel nach dem, ihm nachfolgenden Accord richten soll, dass es aber auch Fälle gibt, wo man wegen des, ihm vorangehenden Accords sich nach diesem richtet und dass man überhaupt jeden verminderten Septimenaccord so schreiben darf — wenn auch sein gedachter Grundton es anders verlangt — wie es der natürlichste und bequemste Stimmenfortschritt erheischt. Z. B.

1. + 2. +

In beiden Sätzen ist, dem Klange nach, derselbe Septimenaccord, der sich an erster Stelle nach dem folgenden Accord richtet, in zweiter Stelle aber nach dem vorangehenden, weil hier sonst der Schritt des Basses von fis nach as entstanden wäre. Demnach ruht der zweite verm. Septimenaccord, seiner Auflösung gemäss, auf h.

§ 216.

Ausser der bisher hier besprochenen Hauptauflösung des verminderten Septimenaccords hat er noch zwei verschiedene, regelrechte Neben-Auflösungen. Die erste dieser Auflösungen wird dadurch bewirkt, dass ein Ton, gleichviel in welcher Stimme, liegen bleibt und zum Grundton eines Moll- oder Dur-Accords wird:

1.

gis as gis h

gis d gis f

In § 214 sahen wir, dass einem bestimmten verminderten Septimenaccord (z. B. auf gis) in der Hauptauflösung 8 verschiedene Dreiklänge folgen können. Hier ergibt sich, dass derselbe Septimenaccord mittels der ersten Nebenauflösung in weitere andere 8 verschiedene Dreiklänge münden kann.

§ 217.

Die zweite Nebenauflösung des verminderten Septimenaccords besteht darin, dass man einen Ton desselben, gleichviel in welcher Stimme, einen Halbton fallen und diesen Ton wieder zum Grundton eines kleinen, oder grossen Dreiklangs werden lässt. Z. B.

1.

gis g gis b

gis cis gis e

Der Lehrdeutlichkeit wegen haben wir auch hier für den auftretenden Septimenaccord überall die gleiche Dekoration beibehalten, obwohl er hier und da besser anders geschrieben würde.

Somit können einem bestimmten verminderten Septimenaccord in der zweiten Nebenauflösung wieder 8 verschiedene Dreiklänge folgen.

§ 218.

Fassen wir nun alle bisher (in § 214, 216 und 217) aufgeführten Auflösungen eines bestimmten verminderten Septimenaccords zusammen; so finden wir in Summa, dass jeder verminderte Septimenaccord sich in alle 24 ver-

schiedenen grossen und kleinen Dreiklänge, d. i. in alle Tonarten auflösen kann.

Nun empfehle ich zunächst folgende Uebungen :

1) Von irgend einer Taste des Klaviers aus, schlage man nacheinander über das ganze Instrument steigend und fallend alle einzelnen Töne an, welche zu einem der drei klangverschiedenen verminderten Septimenaccorde gehören und zwar so lange und so oft in verschiedenen Richtungen und Folgen bis man zu jeder Taste alle die ihr zugehörigen gleichsam in einem Momente für Auge und Ohr anschaut. Z. B.

The image contains four musical exercises, numbered 1 through 4, each illustrating a diminished seventh chord in a different position or inversion. Exercise 1 is in the bass clef, showing a C7b9 chord (F, Ab, Bb, C) with the text 'u. s. w.' to its right. Exercise 2 is in the treble clef, showing a D7b9 chord (F#, Ab, Bb, D) with the text 'u. s. w.' to its right. Exercise 3 is in the bass clef, showing an E7b9 chord (G, Ab, Bb, E) with the text 'u. s. w.' to its right. Exercise 4 is in the bass clef, showing an F7b9 chord (Ab, Bb, C, F) with the text 'u. s. w.' to its right. Each exercise consists of a single staff with the notes of the chord written as eighth notes.

2) Mehrere gleichklingende verminderte Septimenaccorde löse man in alle 24 Moll- und Dur-Tonarten auf, wie es in § 214, 216 und 217 geschehen ist, wenn man jene drei getrennten Beispiele als ein verbundenes ansieht. Man thue dies abwechselnd bald durch blosses Anschlagen der Accorde, bald durch schriftliche Darstellung. Z. B.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

h c d es eis fis

7. 8.

gis a

U. s. w. bis Nr. 24.

§ 219.

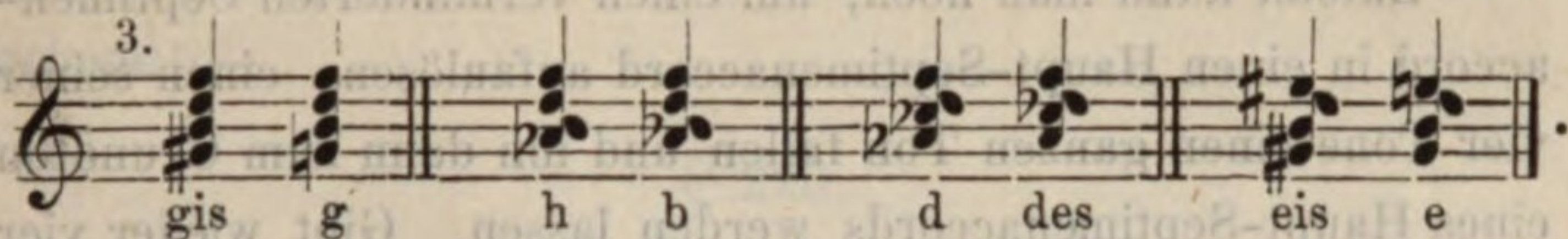
Mit den aufgeführten 24 Fortschreitungen und Auflösungen eines verm. Septimenaccords ist es noch nicht genug. Zu dem Haupt-Septimenaccord hat er eine eben so grosse Hinneigung, als zu irgend einem kleinen, oder grossen Dreiklange. Das ist leicht erklärlich, wenn man bedenkt, dass jeder verm. Septimenaccord aus einem Haupt-Septimenaccord entstanden gedacht werden kann, dessen Grundton man einen Halbton erhöht hat. Z. B.

1.

Und so kann man denn auch umgekehrt jeden verm. Septimenaccord wieder durch Erniedrung seines Grundes um einen Halbton zum Haupt-Septimenaccord werden lassen:

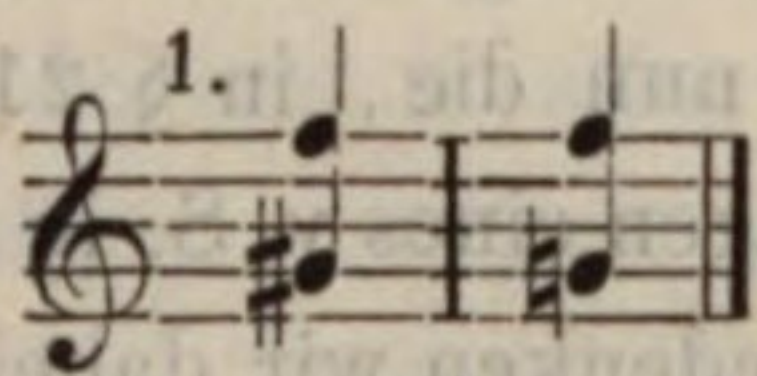
2.

Und eben daraus folgt, da man ja jeden Ton des verm. Septimenaccords als Grundton ansehen kann, dass man jeden verm. Septimenaccord durch Erniedrung eines seiner vier Töne sich in 4 verschiedene Haupt-Septimenaccorde kann auflösen lassen:



§ 220.

In der vorstehenden Darstellung handelte es sich wesentlich darum, aus dem Intervall der verminderten Septime eine kleine zu machen. Es ist das eine Intervall-Erweiterung oder -Ausdehnung um einen Halbton und geschah durch Erniedrung des Grundtons:



Eine solche Intervall-Erweiterung lässt sich aber auch dadurch bewerkstelligen, dass man die verminderte Septime um einen Halbton erhöht:



Und somit kann man einen verminderten Septimenaccord auch viermal dadurch sich in einen Haupt-Septimenaccord auflösen lassen, dass man jedes Mal einen der vier Töne als Grundton liegen lässt und die übrigen drei Töne um einen Halbton erhöht. Gibt abermals vier verschiedene Auflösungen eines verminderten Septimenaccords. Z. B.



Die betreffenden Uebungen zu den acht Auflösungen des v. S. in diesem und dem vorhergehenden § sind von verschiedenen Punkten aus bis zur Geläufigkeit auszuführen.

§ 221.

Zuletzt kann man noch, um einen verminderten Septimenaccord in einen Haupt-Septimenaccord aufzulösen, einen seiner vier Töne einen ganzen Ton fallen und ihn dann zum Grundton eines Haupt-Septimenaccords werden lassen. Gibt wieder vier verschiedene Auflösungen:



Uebungen von mehrern andern Punkten aus!

§ 222.

Ueberblicken wir nun die, in § 219, 220 und 221 aufgestellten Fortschreitungen eines v. S. in 12 verschiedene Haupt-Septimenaccorde und bedenken wir dabei, dass dieser überhaupt nur auf 12 verschiedenen Tönen seinen Sitz einnehmen kann; so können wir das dort Gesagte kurz und bündig so zusammenfassen:

Jeder verminderte Septimenaccord kann sich auflösen in alle 12 möglichen Haupt-Septimenaccorde. Mit andern Worten: Von jedem verminderten Septimenaccord aus, kann man jeden der 12 Töne der chromatischen Tonleiter zum Grundton eines Haupt-Septimenaccords machen und dahin fortschreiten. Z. B.

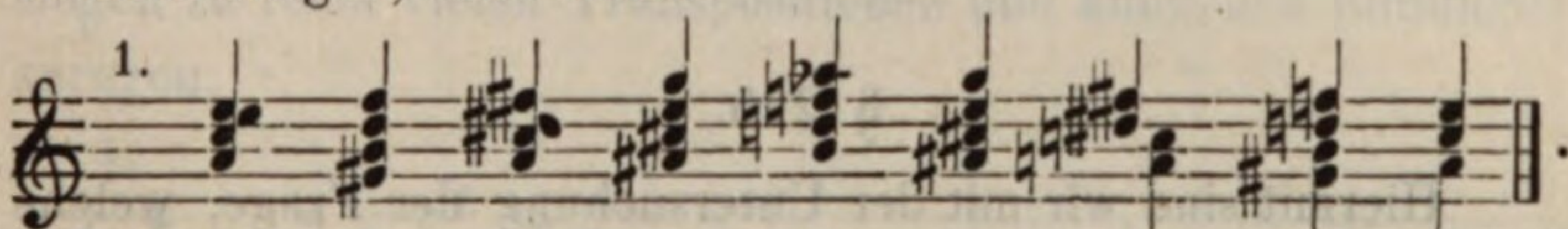




Die Reihe dieser 12 Fortschreitungen eines v. S. bilde man in verschiedenen Richtungen und von andern Punkten ausgehend! —

§ 223.

Zu den 36 (24+12) möglichen verschiedenen Fortschreitungen eines verminderten Septimenaccords kommen noch zunächst weiter diejenigen zwei, welche von einem verminderten Septimenaccord — auf-, oder abwärts — zum nächst andern führen und daher beliebig weit fortgesetzt werden können. Es kann nämlich ein verminderter Septimenaccord — ganz so, wie auch der Haupt-Septimenaccord und der übermässige Dreiklang — mit allen seinen Tönen und in allen Lagen entweder einen Halbton steigen, oder fallen:



Daraus folgt nun aber, was auch durch jeden Versuch bestätigt wird, dass man von irgend einem verminderten Septimenaccord zu jedem andern fortschreiten kann. Denn in drei nebeneinanderliegenden verminderten Septimenaccorden liegen alle zwölf möglichen.

Als Uebungen sind zu empfehlen: 1) die Bildung ähnlicher Sätze (Nr. 1) und 2) Fortschreitungen von irgend einem verm. Septimenaccord zu jedem andern.

§ 224.

Nachdem wir nun gesehen, dass irgend ein verminderter Septimenaccord nach allen möglichen consonirenden Dreiklängen, nach jedem möglichen Haupt-Septimenaccord und nach jedem

andern verminderten Septimenaccord fortschreiten kann; so tritt nun, wie von selbst, die Frage an uns heran, ob er auch in alle noch übrigen Accorde fortschreiten darf, namentlich also in einen verminderten und übermässigen Dreiklang und in die verschiedenen Neben-Septimenaccorde?

Nach mehrern Versuchen kommt man in Bezug auf die obige Frage zu folgenden Resultaten:

1) Es ist kein Grund vorhanden, die Auflösung eines verminderten Septimenaccords in die genannten, in Frage stehenden dissonirenden Accorde für alle Fälle zu verbieten.

2) Die meisten solcher Auflösungen klingen indess weit befremdender, als die oben zuerst aufgeführten.

3) Die wenigst bedenklichen sind allemal diejenigen, welche eine natürliche, sangbare Stimmenfortschreitung innehalten. Alle andern sind nur dann zu gebrauchen, wenn absonderliche Gründe die Anwendung des Absonderlichen rechtfertigen.

§ 225.

Hiermit sind wir mit der Untersuchung der Frage, welche Accorde einem verminderten Septimenaccorde folgen können, zu Ende.

Zur Beantwortung der Frage, welche Accorde einem verminderten Septimenaccorde vorhergehen können, wird der Schüler hinreichend selbst befähigt sein durch die ganz ähnliche Untersuchung, welche wir gemeinschaftlich in Bezug auf die, dem Haupt-Septimenaccord vorhergehenden Accorde (§ 179 u. s. w.) angestellt haben.

Wir kommen auch hier zu einem ganz ähnlichen Resultate: Einem bestimmten verminderten Septimenaccorde kann jeder andere Accord vorhergehen.

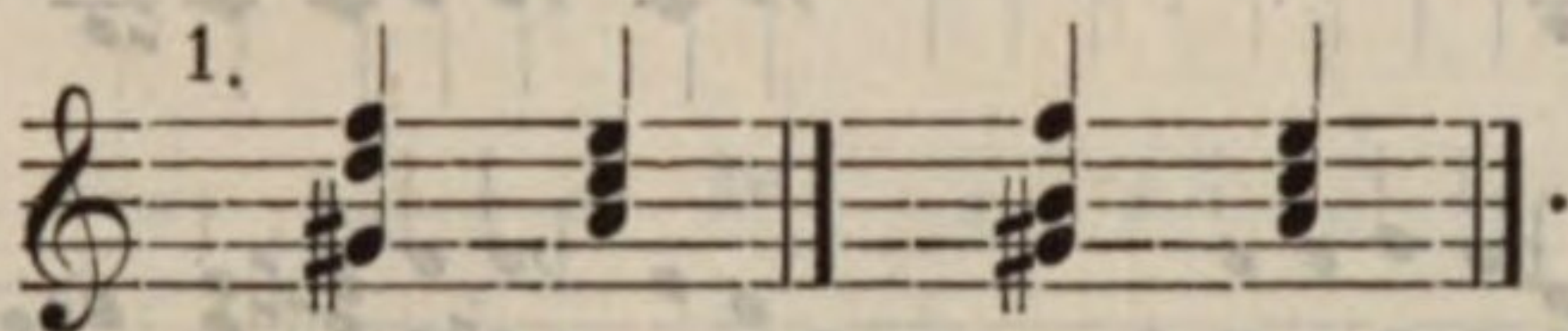
Aber eben darum, weil die neuere Grammatik dem Componisten auch hier ein so volles Maass von Freiheit gestattet, hat

er jede kühne Abweichung vom Gewöhnlichen auch selbst zu vertreten.

§ 226.

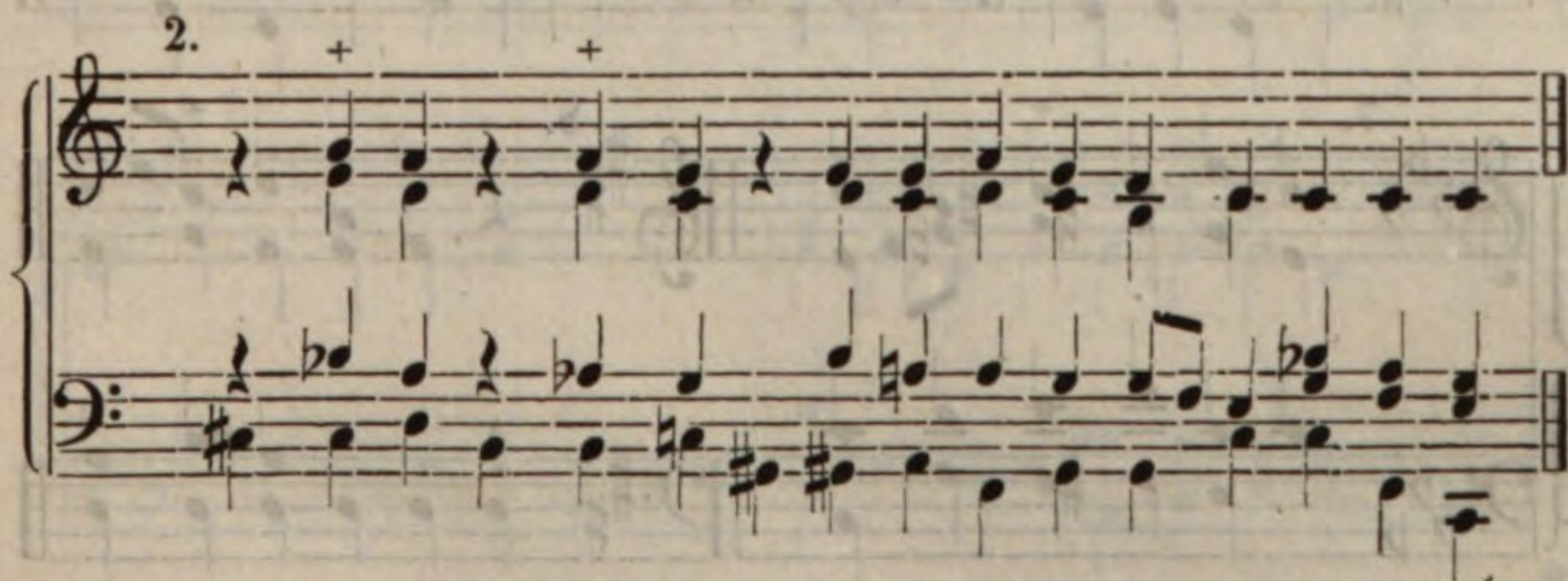
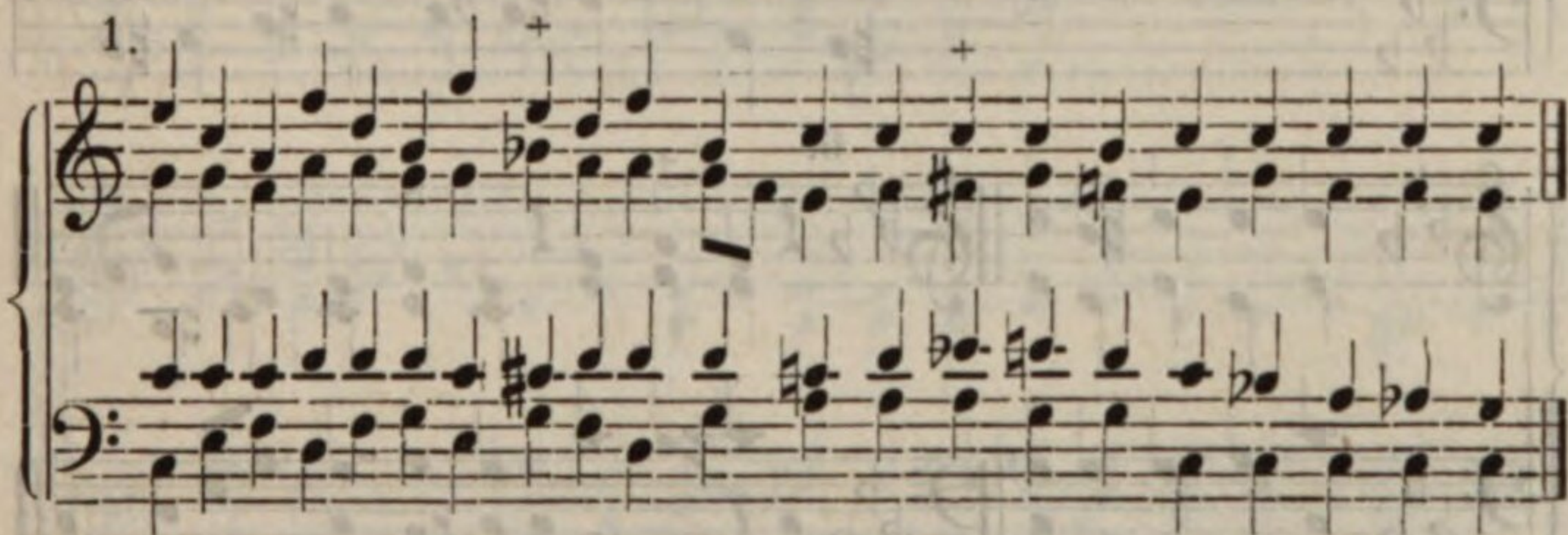
Muss dem verminderten Septimenaccord, Behufs Anwendung im dreistimmigen Satz, ein Intervall genommen werden; so gilt hier dieselbe Regel, welche über diesen Punkt in Betreff aller übrigen Septimenaccorde aufgestellt wurde.

Man lässt also auch im betreffenden Falle die Terz, oder die Quinte aus:



§ 227.

Zum Schlusse dieses Kapitels empfehlen wir dem Schüler das allseitige Studium der nachfolgenden Sätze. Sie bieten Stoff zu Wiederholungen aus allen vorhergehenden Kapiteln und mögen zu recht vielen Transpositionen und ähnlichen Bildungen anregen.



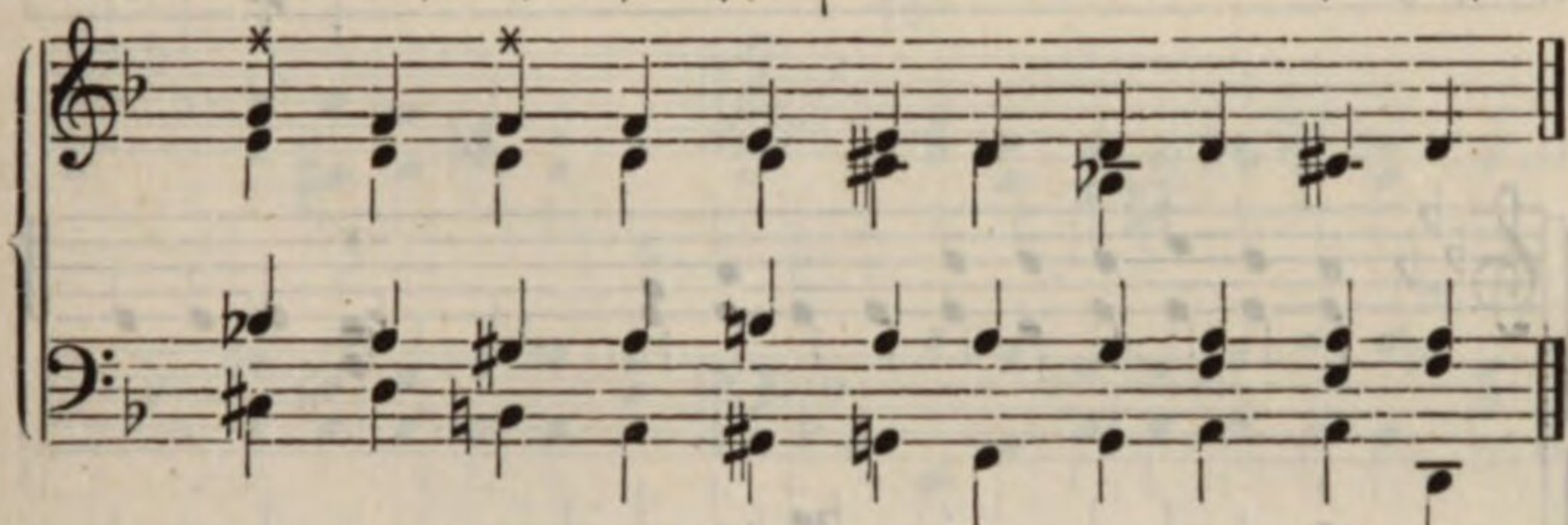
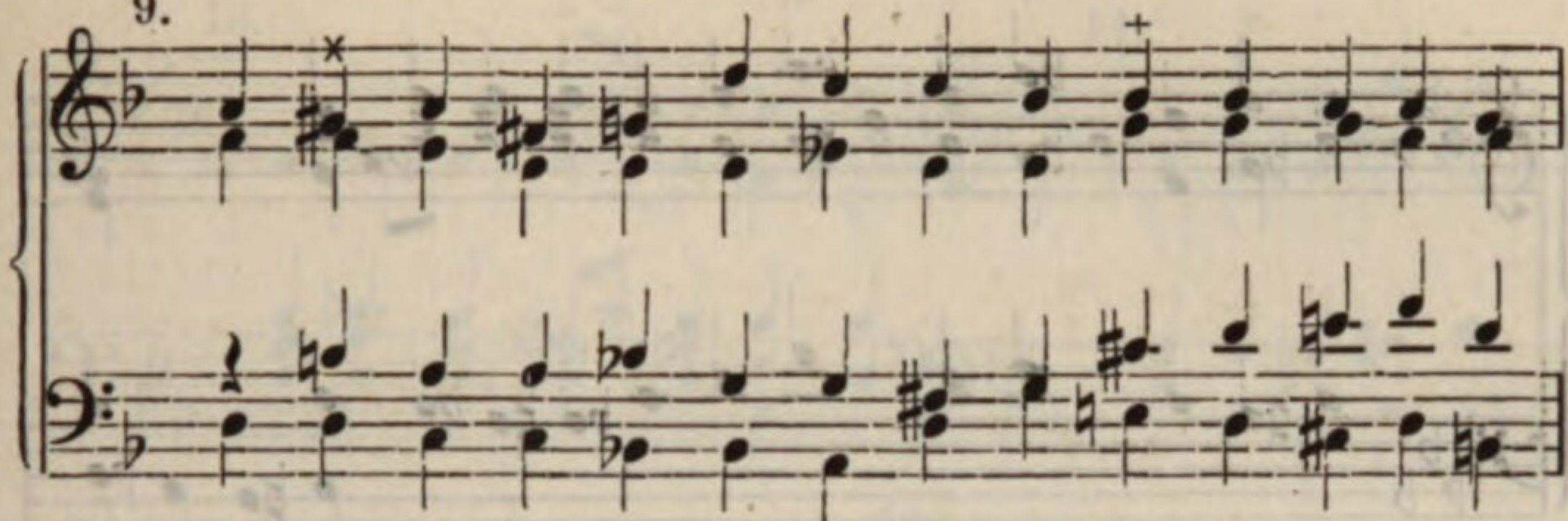
3. 4.

5. 6.

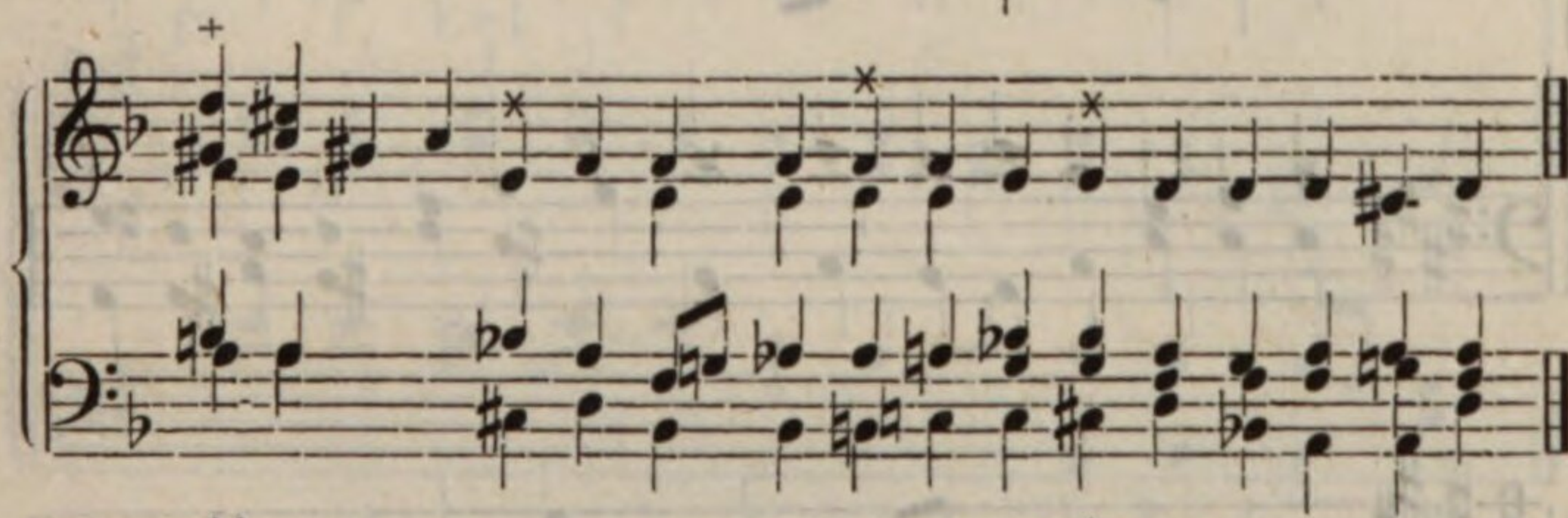
7. 8.

The musical score is written in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 2/2. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into six systems, each containing two staves. The first system (labeled 3.) shows a treble staff with a single note and a bass staff with a series of notes. The second system (labeled 4.) shows a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes. The third system (labeled 5.) shows a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes. The fourth system (labeled 6.) shows a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes. The fifth system (labeled 7.) shows a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes. The sixth system (labeled 8.) shows a treble staff with a series of notes and a bass staff with a series of notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

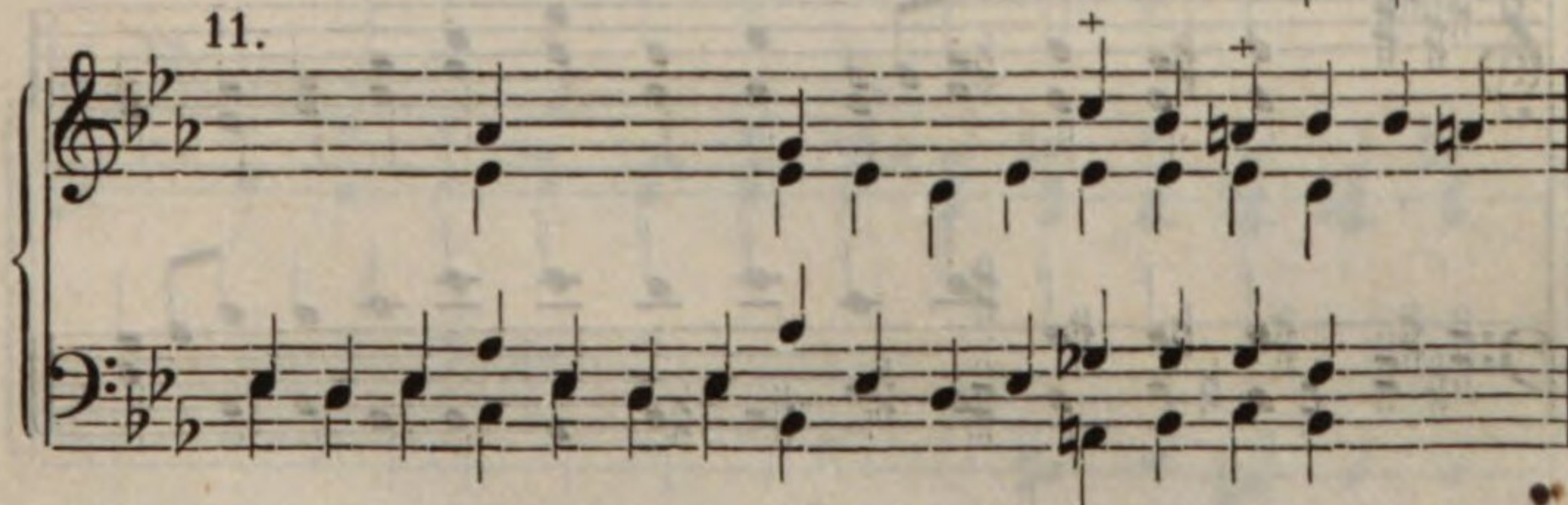
9.

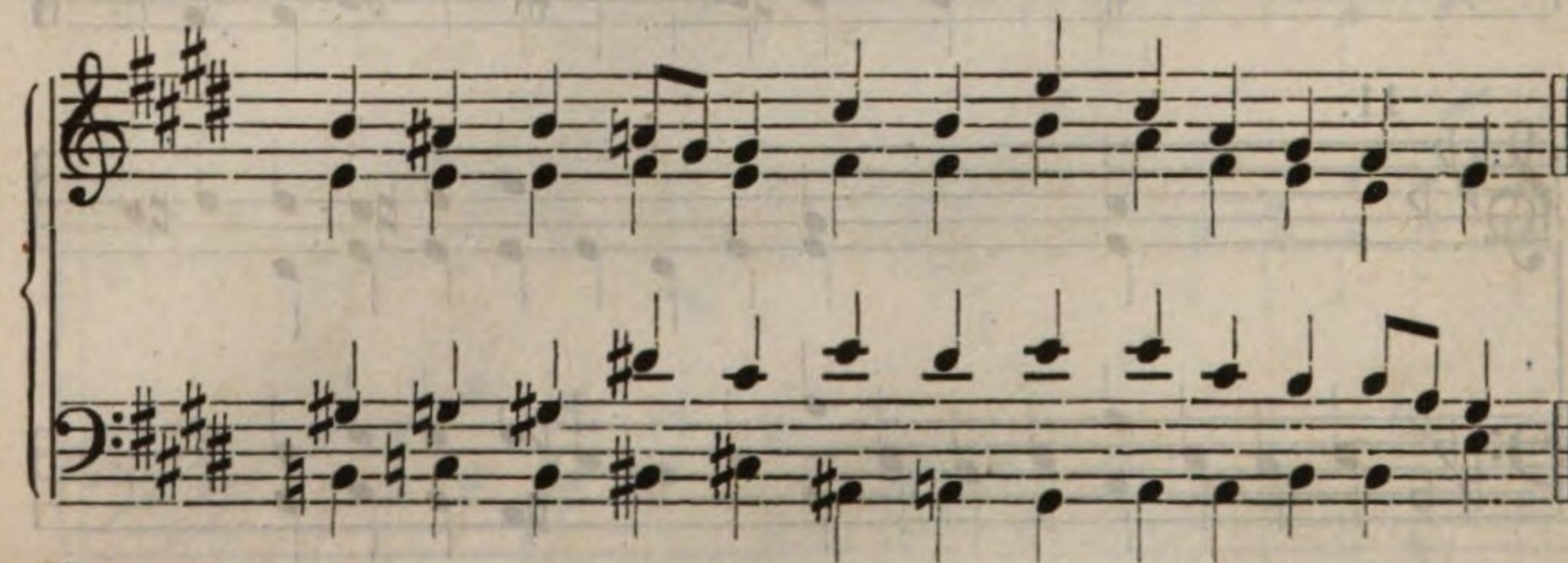
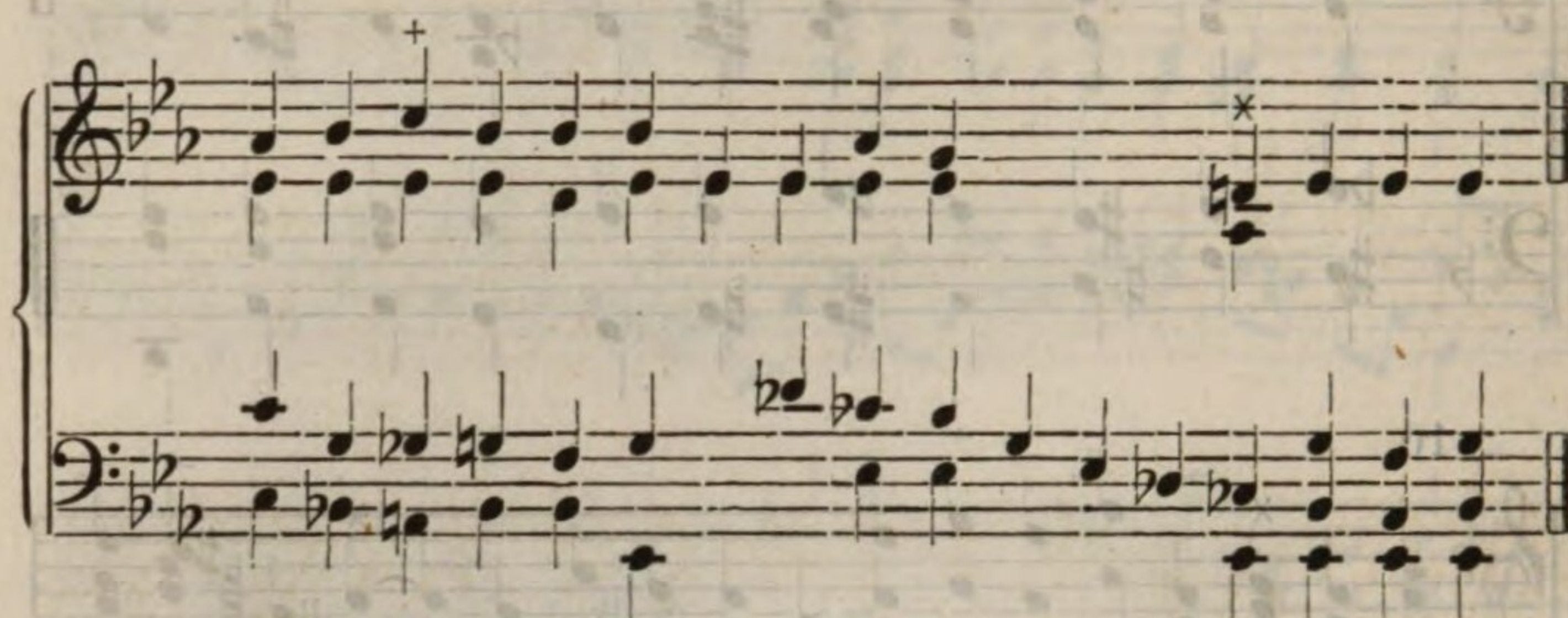
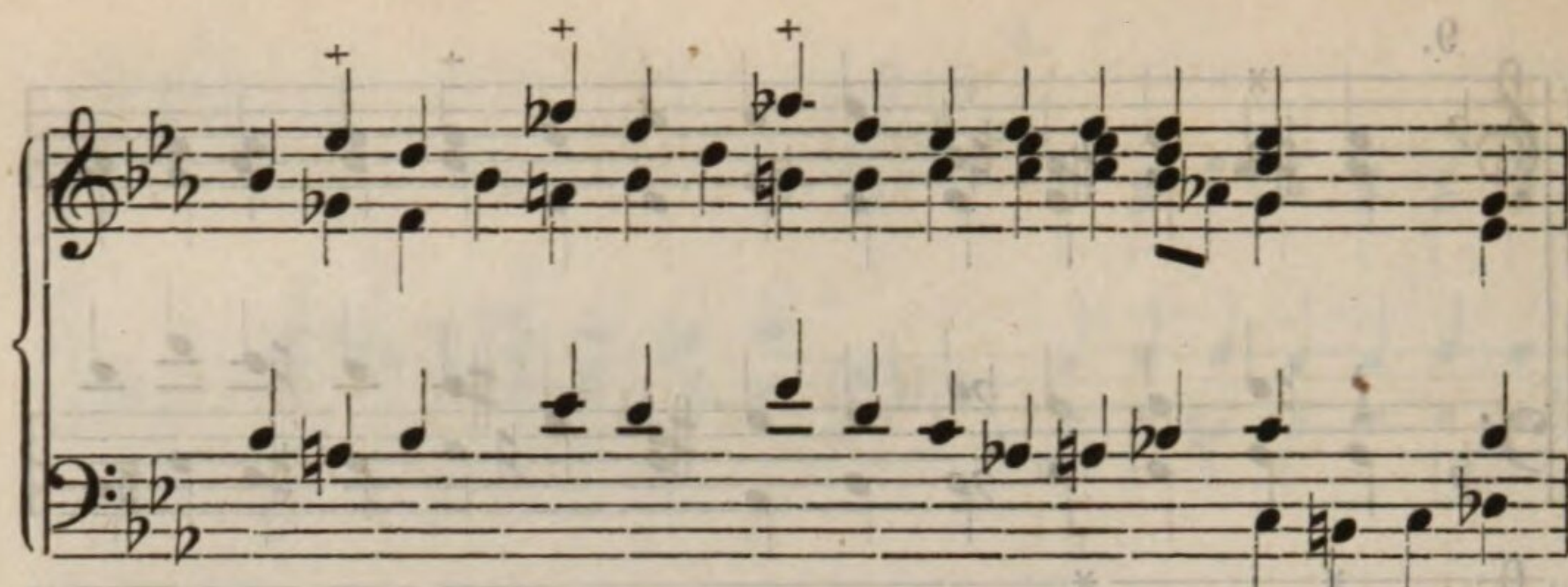


10.



11.





13. 14.

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 is in 2/2 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Measure 14 continues the piece with similar notation. Both measures have a '+' sign above the first measure and a '*' sign above the second measure.

15.

Musical notation for measure 15. The key signature changes to one flat (B-flat). The notation continues with a treble staff and a bass staff. A '+' sign is placed above the first measure.

16.

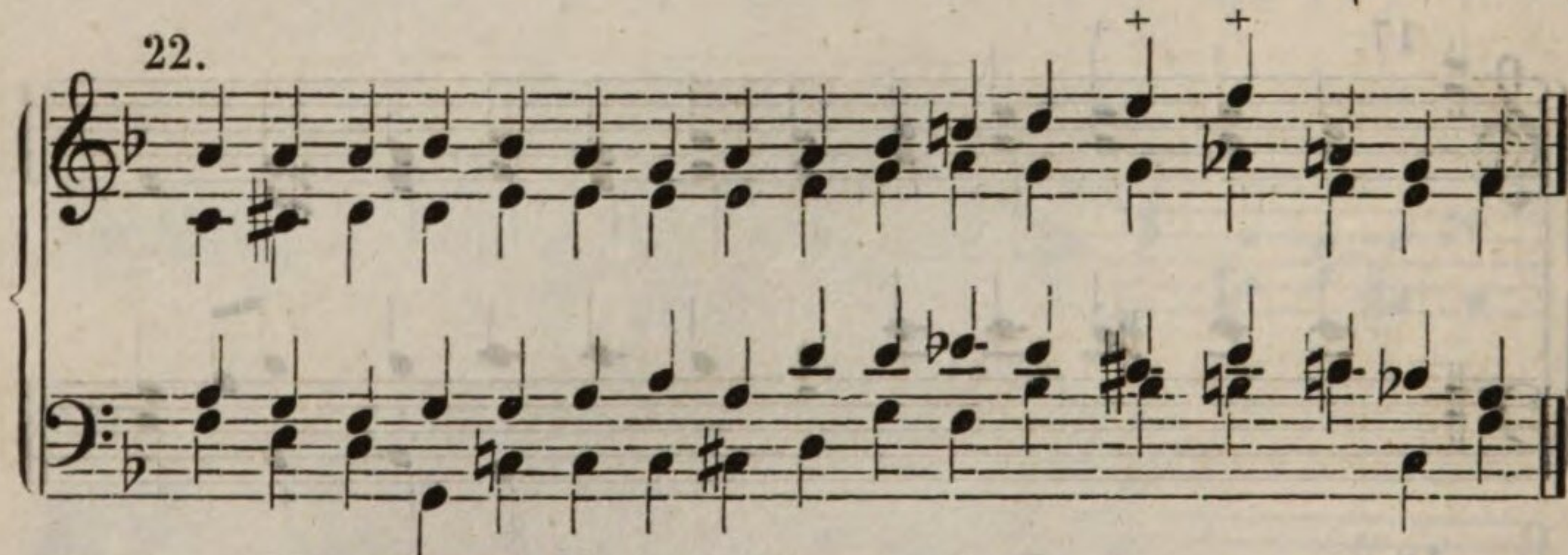
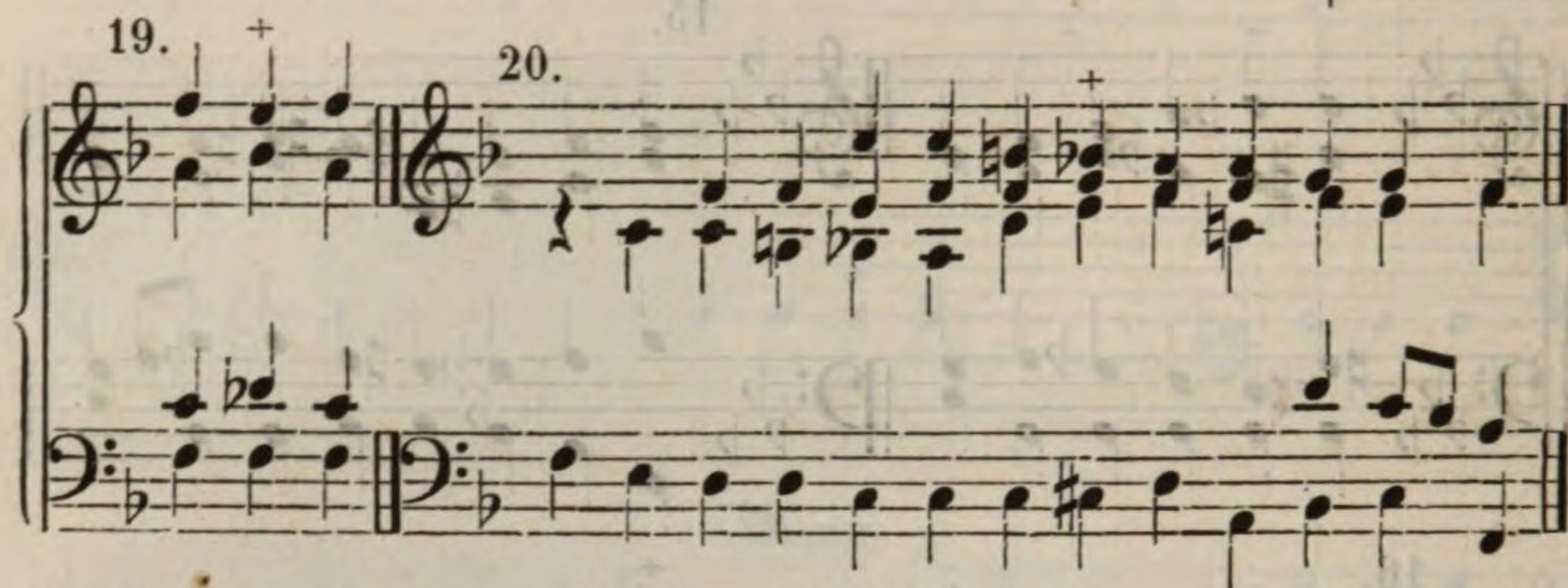
Musical notation for measure 16. The key signature changes to one sharp (F-sharp). The notation continues with a treble staff and a bass staff. A '+' sign is placed above the first measure.

17.

Musical notation for measure 17. The key signature remains one sharp (F-sharp). The notation continues with a treble staff and a bass staff. A '+' sign is placed above the first measure.

18.

Musical notation for measure 18. The key signature changes back to two flats (B-flat and E-flat). The notation continues with a treble staff and a bass staff. A '+' sign is placed above the first measure.



24.

Measures 24 and 25. Measure 24 features a treble staff with a melodic line containing two 'x' marks and a bass staff with a supporting line. Measure 25 continues the bass line with a '+' mark above the first measure.

25.

Measures 25 and 26. Measure 25 continues the bass line with a '+' mark above the first measure. Measure 26 continues the bass line with a '+' mark above the first measure.

26. 27.

Measures 26 and 27. Measure 26 features a treble staff with a melodic line and a '+' mark above the first measure, and a bass staff with a supporting line. Measure 27 continues the bass line with a '+' mark above the first measure.

28. 29.

Measures 28 and 29. Measure 28 features a treble staff with a melodic line and an 'x' mark above the first measure, and a bass staff with a supporting line. Measure 29 continues the bass line with a '+' mark above the first measure.

30.

Measures 29 and 30. Measure 29 continues the bass line with a '+' mark above the first measure. Measure 30 continues the bass line with a '+' mark above the first measure.

31. 32.

Musical notation for measures 31 and 32. Measure 31 features two '+' signs above the staff. Measure 32 features an 'x' above the staff. The notation is written in treble and bass staves with a key signature of two flats.

33.

Musical notation for measure 33. It features a '+' sign above the staff. The notation is written in treble and bass staves with a key signature of two flats.

34.

Musical notation for measure 34. The notation is written in treble and bass staves with a key signature of two flats.

Musical notation for an unlabeled measure. The notation is written in treble and bass staves with a key signature of two flats.

35.

Musical notation for measure 35. It features a '+' sign above the staff. The notation is written in treble and bass staves with a key signature of two flats.

36.

36.

37.

37.

38.

38.

39.

39.

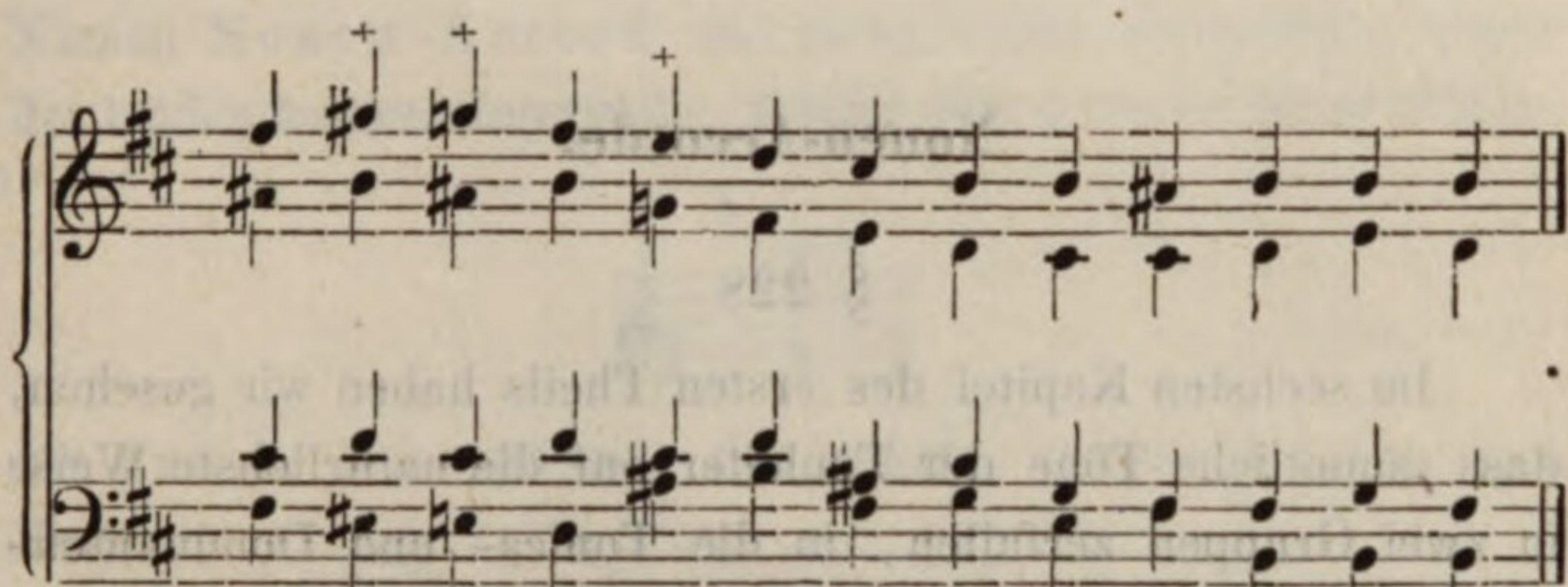
40.

40. 41.

42.

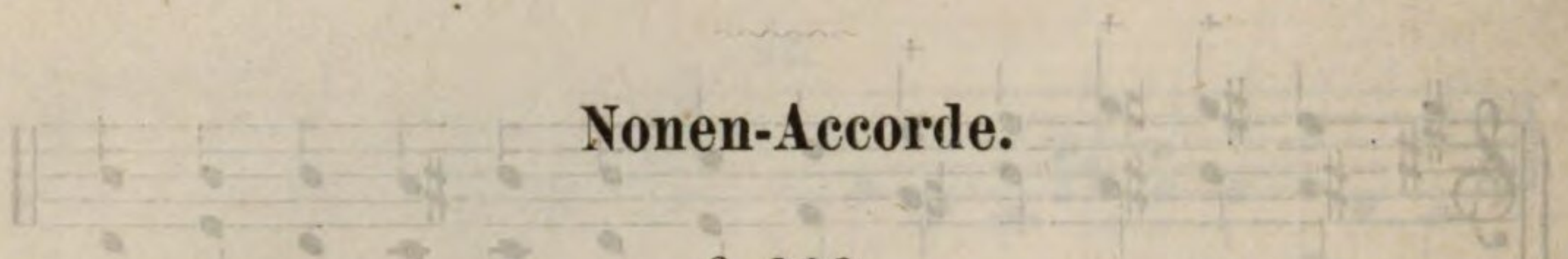
43.

44.





Sechszwanzigstes Kapitel.



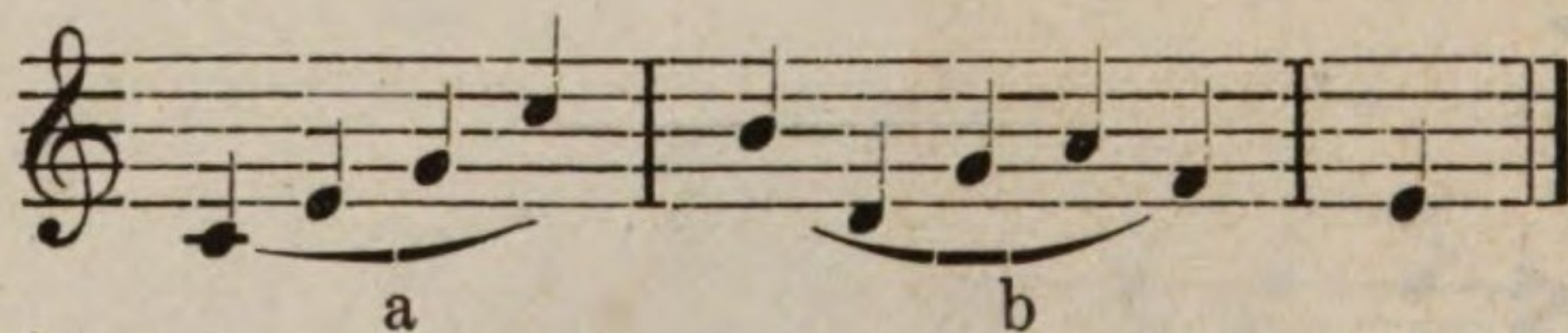
Nonen-Accorde.

§ 228.

Im sechsten Kapitel des ersten Theils haben wir gesehen, dass sämtliche Töne der Tonleiter auf die natürlichste Weise in zwei Gruppen zerfallen, in die Tonica- und Dominantengruppe und dass unsere frühesten, einfachsten, instinctiven Naturmelodien sich in Tonbildern jener beiden Gruppen bewegen.

Vergegenwärtigen wir uns diese zwei Gruppen hier noch einmal :

1.



2.



Auch wissen wir, dass alle Grundaccorde sich terzenweise aufbauen, d. h. wenn wir mehrere Töne, die aus einem Stammton erwachsen sind, nicht nacheinander, sondern zusammen in einem Schlage wohlgefällig zu Gehör bringen wollen; so legen wir den Stammton, die Wurzel und Basis, als tiefsten Ton zu Grunde und die übrigen in Terzen darüber.

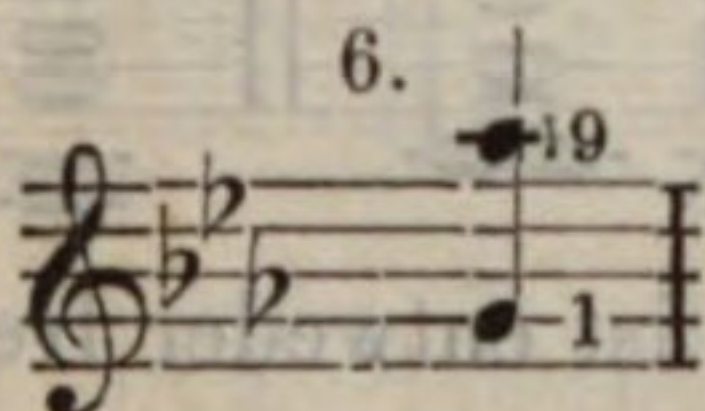
Thun wir dies in Bezug auf die zwei genannten Tongruppen unserer Tonleiter, so erhalten wir folgende zwei Accorde:



Die hier auftretenden zwei neuen Accorde führen den Namen **Nonen-Accord** und zwar heisst der erstere, wegen der beiden äussern Intervalle, welche eine grosse None bilden:



der grosse Nonenaccord, der andere, wegen der kleinen None:



der kleine Nonenaccord.

Demnach kann man den Nonenaccord ansehen als den accordischen Zusammenklang der Dominantengruppe, und die Dominantengruppe als einen aufgelösten (gebrochenen) Nonenaccord.

Diese Auffassungsweise des Nonenaccords erleichtert wesentlich den Einblick in die wahre Natur desselben.

§ 229.

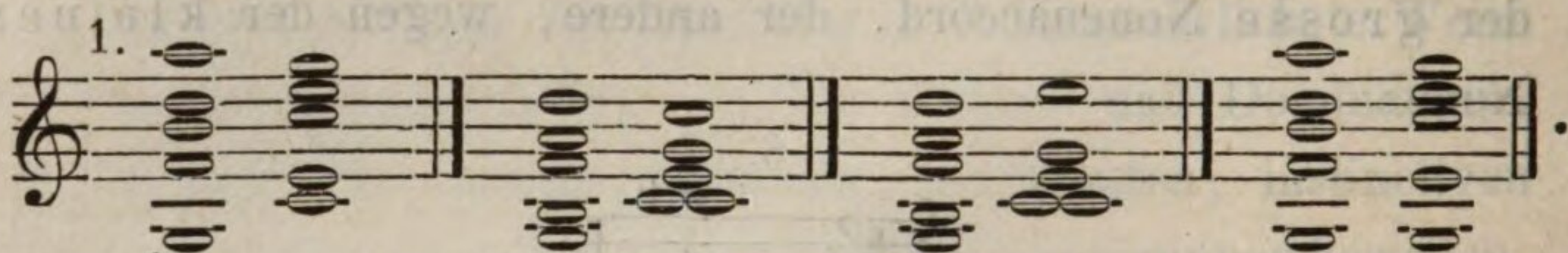
Es ist nöthig und lehrreich, sich das Wesen dieses neuen Accords recht klar zu machen.

Wir bemerken:

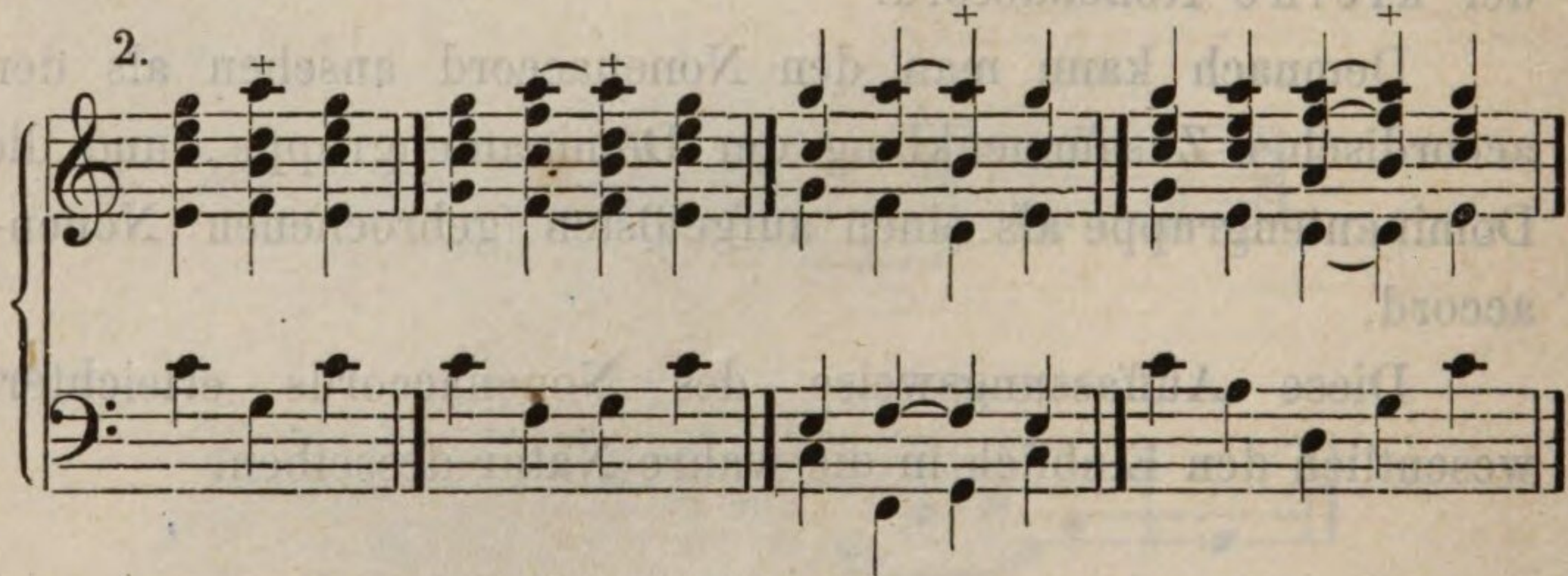
- 1) Er ist fünfstimmig.
- 2) Er hat seinen gemeinschaftlichen Sitz mit dem Haupt-Septimenaccord auf der Dominante.

3) Man kann ihn entstanden denken — abgesehen von der obigen Anschauungsweise — aus dem Haupt-Septimenaccord mit hinzugefügter leitereigenen None.

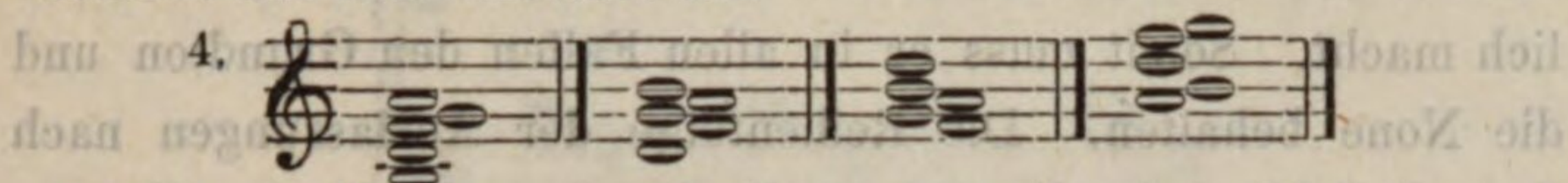
4) Zwei Dissonanzen — die Septime und die None — machen ihn zu einem dissonirenden Accord, der sich am natürlichsten in den tonischen Dreiklang auflöst, und zwar geht der Grundton eine Quarte aufwärts, oder seltener eine Quinte abwärts, oder auch er bleibt liegen, die Terz eine Stufe aufwärts, Septime und None eine Stufe abwärts. Die Quinte darf auf-, oder abwärts schreiten, doch macht sie abwärtsgehend in dem Falle offenbare Quinten, wenn sie unter der None liegt. Darum geht sie in dem folgenden letzten Beispiele nicht nach c, sondern nach e. Hier die gewöhnlichen Auflösungen:



5) Sein Auftreten ist entweder frei, oder es sind die Dissonanzen vorbereitet:



6) Schlagen wir die vier Umkehrungen des grossen Nonen-accords auf dem Klaviere an:



so finden wir, dass sie, wenigstens in so enger Lage, wegen der vielen sich berührenden Secunden, für gewöhnlich nicht brauchbar sind, es sei denn, dass man gepfefferten Pfeffer will. Sie sind daher wohl mal in zerstreuter Harmonie anzuwenden und zwar so, dass die Secunden sich weniger berühren. Etwa so:



Dasselbe gilt von den Umkehrungen des kleinen Nonen-accords.

7) Will man den Nonenaccord vierstimmig machen — wie er selbstredend, schon des vorherrschenden vierstimmigen Satzes

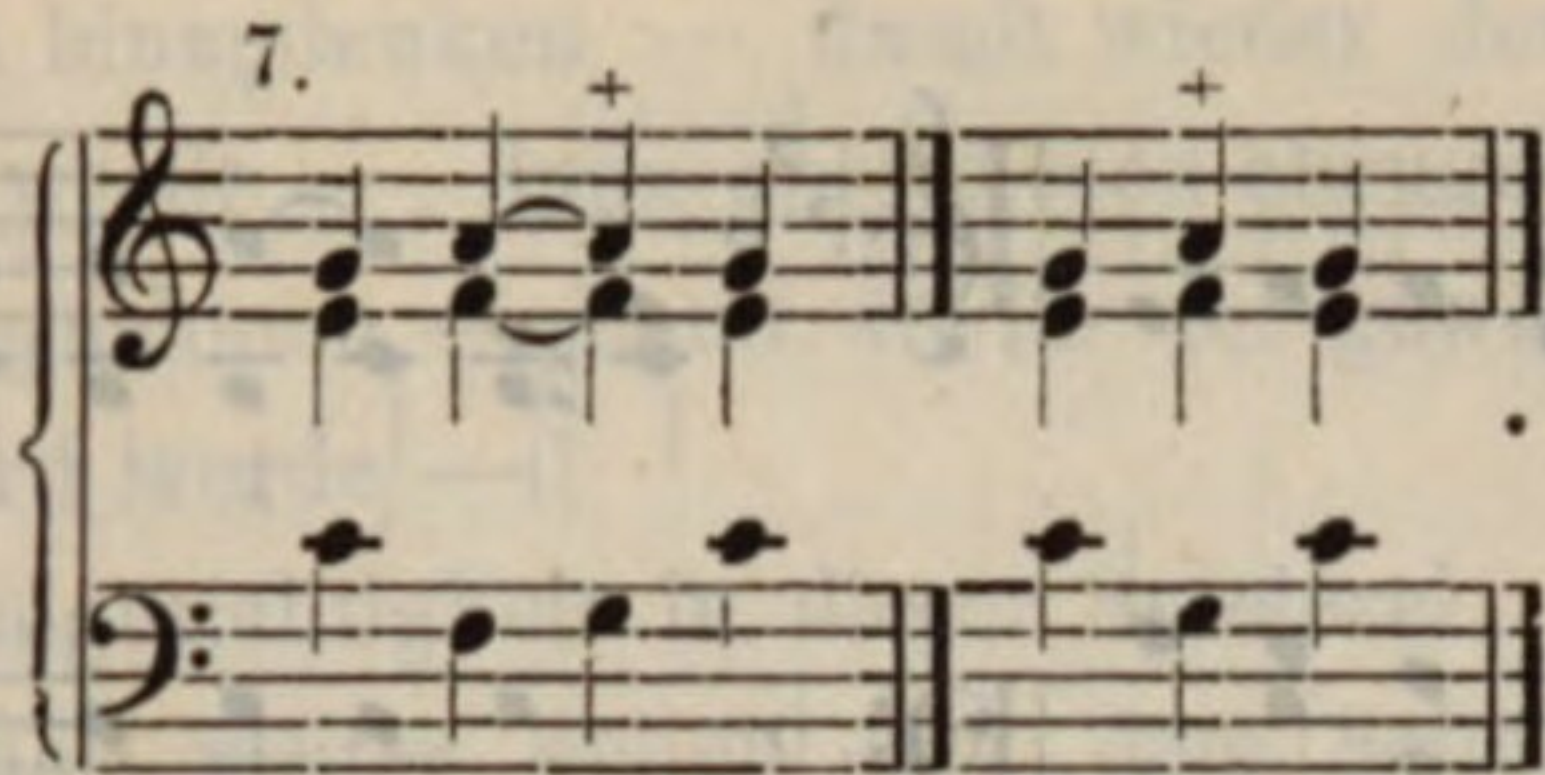
wegen, am häufigsten auftritt —, so darf er natürlich nur ein solches seiner fünf Intervalle verlieren, das ihn nicht unkenntlich macht. Somit muss er in allen Fällen den Grundton und die None behalten. Die Reihenfolge der Auslassungen nach ihrer Beliebtheit ist die Quinte, die Septime, die Terz. Also:

6.

The musical notation for example 6 consists of three systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand staff (treble and bass clef). The first system is in C major, the second in B-flat major, and the third in A-flat major. Each system shows a sequence of chords with a '+' sign above the treble staff, indicating a specific interval or chord quality. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

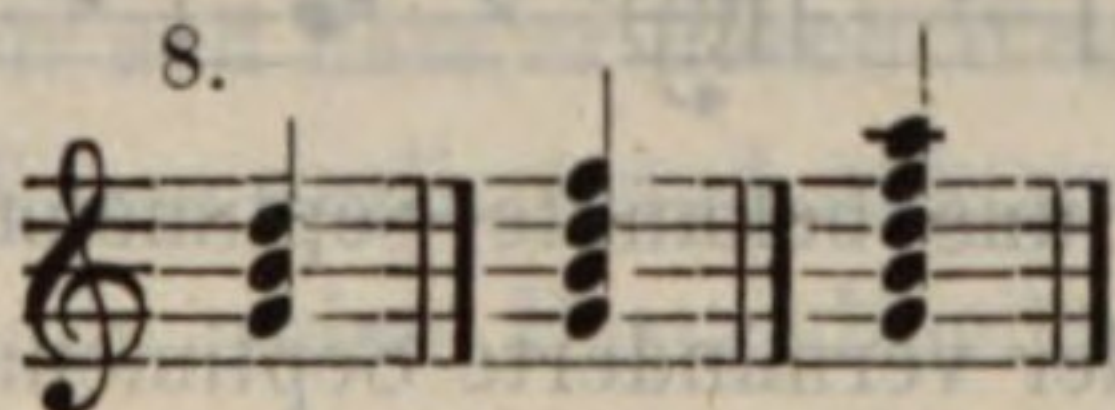
Das letzte Beispiel steht da, um zu zeigen, dass der übermässige Secundenschritt (im Tenor: as-h) schwer zu treffen ist und dass man ihn also für den Gesang besser vermeidet, wie im vorletzten Beispiele geschehen ist.

8) Soll der Nonenaccord dreistimmig noch erkannt werden, so behält er, wie ein Versuch zeigt, am besten ausser Grundton und None noch die Septime:



9) Schon aus den wenigen aufgeführten Beispielen und eigenen Versuchen ersehen wir, dass sowohl die kleine, als die grosse None am liebsten und charakteristisch wirksamsten in der Oberstimme liegt und sodann, dass der Ausdruck namentlich des grossen Nonenaccords zwar ein freudiger ist, dass er aber einen Beigeschmack von Schwulst, Ueberschwänglichkeit und Sentimentalität hat. Er kann also leicht sehr übel angebracht sein.

10) Es besteht eine innere Verwandtschaft der Abstammung zwischen dem Dreiklang der Dominante, dem Haupt-Septimenaccord und dem Nonenaccord:



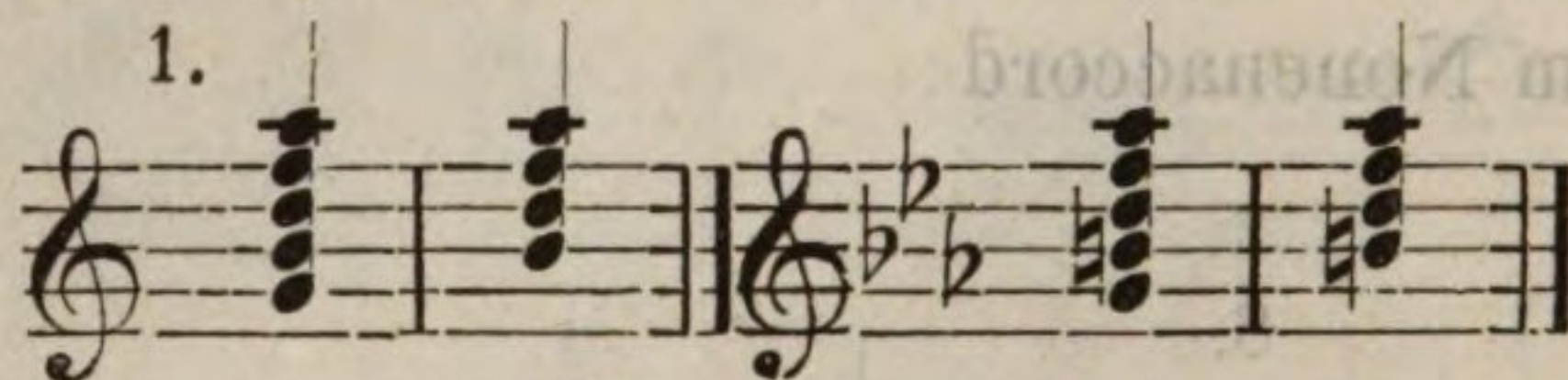
denn sie wurzeln alle drei in demselben Tone und man kann ja die zwei letztern aus dem ersten entstanden denken. Man nimmt in der obigen Accordreihenfolge ein Wachsthum, eine Entfaltung, ein Aufwärtstreben wahr mit Beibehaltung desselben Grundcharakters.

Es darf uns daher nicht wundern, wenn jene drei Accorde gerne in einander übergehen und dass namentlich auch der Nonenaccord — anstatt in den tonischen Dreiklang — sich auflöst in den Haupt-Septimenaccord und den Dominanten-Dreiklang, und umgekehrt. Z. B.



§ 230.

Wenn man den beiden Nonenaccorden den Grundton nimmt:



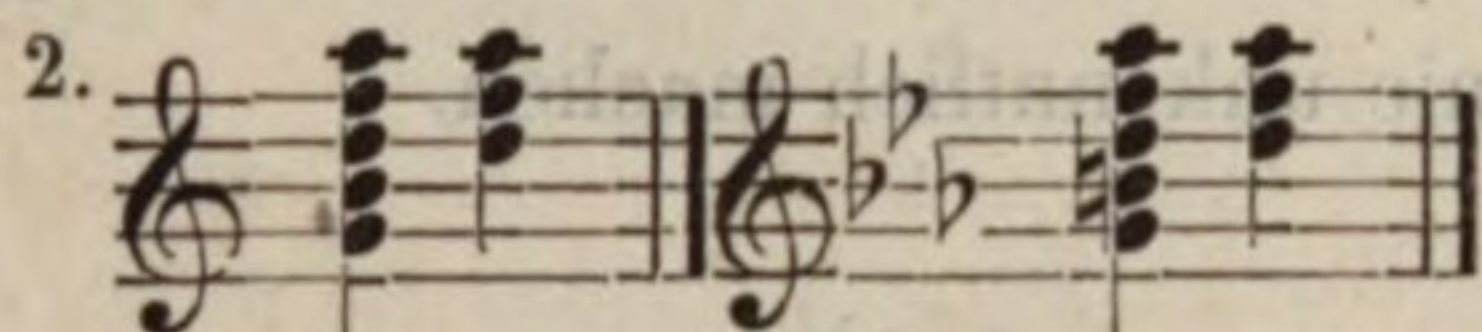
so erscheinen zwei, uns bekannte Septimenaccorde, der sogenannte kleine und der verminderte Septimenaccord.

Die Möglichkeit, durch solche untere Verkürzung eines Accordes einen andern aufzuweisen, der, oberflächlich und äusserlich angesehen, noch Aehnlichkeit mit seiner ursprünglichen Gestalt behalten muss; das hat noch immer einige Theoretiker selbst der Neuzeit verführt, den kleinen Septimenaccord vom grossen Nonenaccord und den verminderten Septimenaccord vom kleinen Nonenaccord geradezu herzuleiten.

Demnach sind denn jene beiden Septimenaccorde nach jener Lehre nicht selbständig und sollen in ihrem Auftreten überall das Wesen des Nonenaccords wahren. Man soll daher — so sagen sie — bei ihrem Gebrauch in Gedanken erst wieder

den Grundton hinzudenken — damit wieder der ursprüngliche Nonenaccord werde —, dann aber diesen ebengedachten Grundton wieder wegnehmen — damit wieder der gewollte abgeleitete, Septimenaccord werde —!

Wäre Folgerichtigkeit in dieser Spielerei, so müsste man dann aber auch weiter gehen und dem Schüler zeigen, wie durch die fortgesetzte Verkürzung:



aus dem grossen Nonenaccord der Molldreiklang und aus dem kleinen Nonenaccord der verminderte Dreiklang abgeleitet werden müsse.

Aber ist denn jene Verkürzung durch Wegnahme des Grundtons nicht ganz etwas Anderes, als wofür man es ausgibt? Es ist in der That vielmehr eine äussere und innere Verstümmelung, eine Hinwegnahme des Bodens, worin der Accord wurzelt. Denn in der ganzen Accordik gilt das durchgreifende, natürliche Gesetz, dass jeder Accord in seinem Grundtone wurzelt und dass er durch Wegnahme desselben sein ursprüngliches Wesen verliert und unkenntlich wird, mag er im Uebrigen auch alle seine Bestandtheile behalten. Aeussere Aehnlichkeit begründet nirgends die gleiche Abstammung.

Und da nun in der Praxis die beiden angeblich abgeleiteten Septimen-Accorde dennoch trotz der gegentheiligen Lehre gar zu oft ihre Selbständigkeit behaupten und sich vielfach ganz anders geriren, als die angeblichen Stammaccorde, so nahm man nothgedrungen hier und da seine Zuflucht zu der Doppellehre, dass jene beiden Septimenaccorde zuweilen auch selbständige Accorde seien und dann müssten sie wieder ganz anders und so und so behandelt werden. Demnach seien sie bald Dies, bald Jenes und in einzelnen Fällen sei es daher schwer, hierüber zu entscheiden.

Es ist wahr, man kommt mit solcher Lehre auch durch, aber auf einem sehr lästigen und erschwerenden Umwege.

Wir haben es vorgezogen, den geradern, natürlichern, den weniger mühsamen und darum auch praktischern Weg einzuschlagen. Wir werden daher fortfahren, die hier besprochenen beiden Septimenaccorde stets als selbständige Accorde zu gebrauchen und die Nonenaccorde durch Hinwegnahme ihrer Fundamentalnote nie unkenntlich machen.

§ 231.

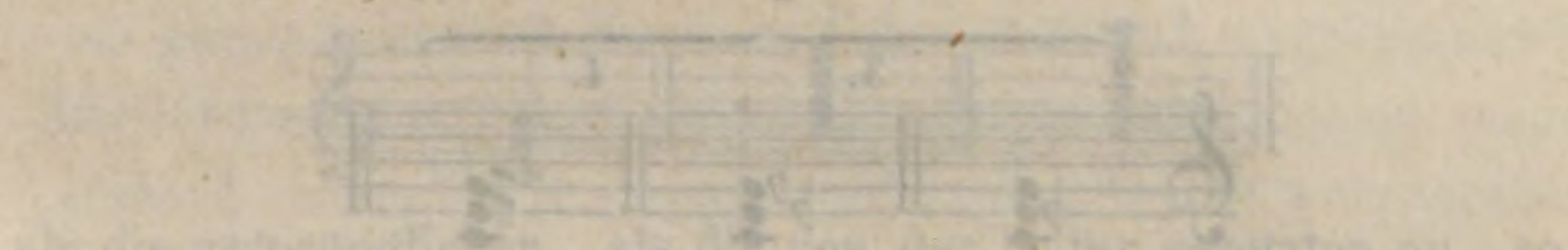
Es gibt Lehrbücher, welche ausser dem grossen und kleinen Nonenaccorde auf der Dominante noch verschiedene andere leitereigene Nonenaccorde auf jedem Tone der betreffenden Tonleiter bilden, z. B.



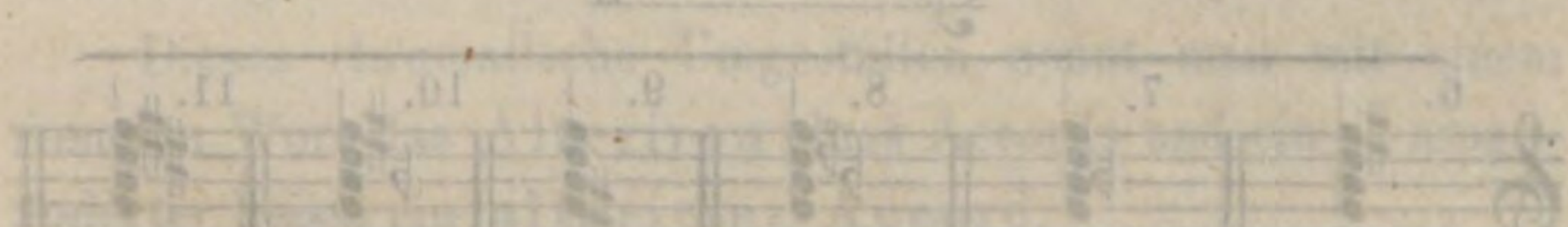
Wenn es nicht schon geschehen ist, wird der Kunstjünger nun den, in diesem Kapitel dargebotenen Uebungsstoff recht vielseitig benutzen: zu Transpositionen, zur Bildung ähnlicher Sätze in verschiedenen Tonarten und zwar auch mit Anwendung der verschiedenen Septimenaccorde in mannigfachen Auflösungen.

Stiebennundzwanzigstes Kapitel.
 Durch das obige Kapitel ist der Uebende schon ein gewisses Maass von Kenntnissen über die Auflösung der Septimenaccorde beigebracht worden. Wir werden nun diese Kenntnisse in der folgenden Abschnitte weiter ausbilden.

Wir beginnen diese Abschnitte mit der Betrachtung folgender Accordgruppen:



Die ersten vier Accorde sind die ursprünglichen, die letzten vier sind die Auflösungen derselben. Die Auflösungen sind: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C).



Von diesem sehr einfachen Gesichtspunkte aus, werden wir nun alle übrigen Accorde in zwei Klassen, in ursprüngliche und Auflösungen, einteilen.

Und zwar werden wir:

1. aus dem grossen Dreieck die ursprüngliche Dreiecke bilden
2. aus dem kleinen Dreieck die ursprüngliche Dreiecke bilden

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Alterirte Accorde.

§ 232.

Wir beginnen dieses Kapitel mit der Betrachtung folgender Accordgruppen :

The image displays 13 numbered musical examples of altered chords, all written in treble clef. Each example consists of a single staff with a double bar line at the end. The chords are as follows:

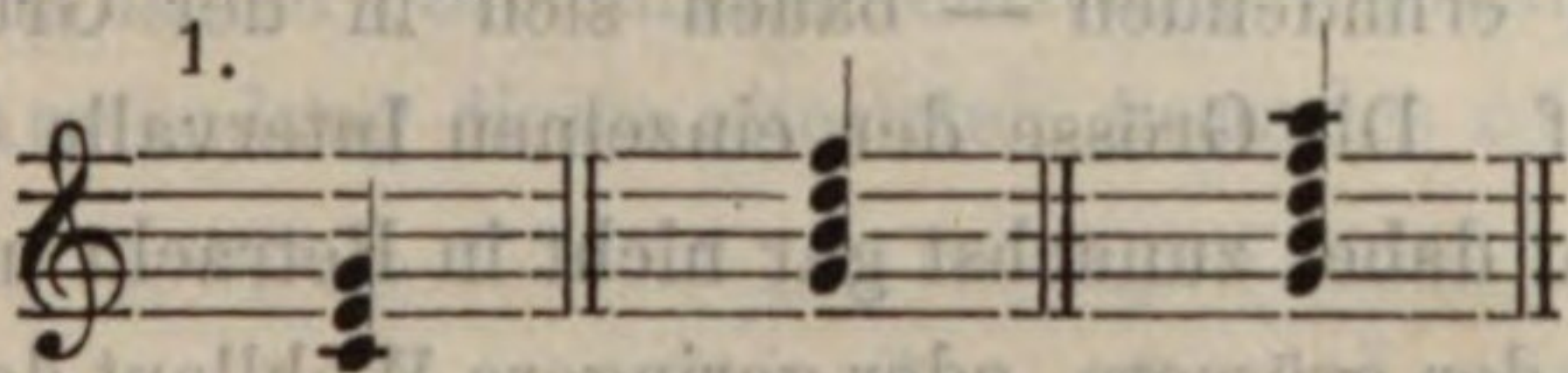
- 1. C major triad (C4, E4, G4).
- 2. C minor triad (C4, E♭4, G4).
- 3. C major triad (C4, E4, G4).
- 4. C major triad (C4, E4, G4).
- 5. C major triad (C4, E4, G4).
- 6. C major triad (C4, E4, G4).
- 7. C major triad (C4, E4, G4).
- 8. C major triad (C4, E4, G4).
- 9. C major triad (C4, E4, G4).
- 10. C major triad (C4, E4, G4).
- 11. C major triad (C4, E4, G4).
- 12. C major triad (C4, E4, G4).
- 13. C major triad (C4, E4, G4).

§ 233.

Zunächst bemerkt man, dass jene tabellarische Zusammenstellung sämtliche 13 Accordarten enthält, die wir in diesen Blättern bis jetzt aufgeführt, besprochen und in unsern Uebungssätzen verwandt haben. Also: 4 verschiedene Dreiklänge, 7 verschiedene Septimenaccorde und 2 Nonenaccorde.

Durch die obige Art der Gruppierung aller uns jetzt bekannten Accorde wollten wir es aber vorzugsweise dem Schüler nahelegen, wie man sämtliche Accorde aus wenigen andern durch blosse chromatische Aenderung der Intervalle kann entstehen lassen und namentlich auch, dass jeder Septimenaccord durch chromatische Vergrösserung, oder Verkleinerung eines seiner vier Intervalle zu einem andern gemacht werden kann.

Nehmen wir, wie geschehen, den 1., 5. und 12. Accord:



als die ursprünglichen, als die von der Natur gesetzten an: so sind alle übrigen aus jenen entstanden und zwar durch blosse chromatische Aenderung, nirgends durch eine Stufen-Aenderung.

Dieses chromatische Umgestalten nennt man mit einem fremden Wort das Alteriren eines Accords und ein so umgeänderter heisst ein alterirter Accord.

Von diesem sehr einfachen Gesichtspunkte aus, zerfielen alle unsere Accorde in zwei Klassen, in ursprüngliche und alterirte Accorde.

Und zwar entstanden

- 1) aus dem grossen Dreiklang drei alterirte Dreiklänge,
- 2) aus dem Haupt-Septimenaccord sechs alterirte Septimenaccorde und

3) aus dem grossen Nonenaccord ein alterirter Nonenaccord.

§ 234.

Das im vorigen Paragraphen in Bezug auf Eintheilung der Accorde Gesagte wird zwar in keiner musikalischen Theorie gelehrt, und auch wir wollen keine Lehre daraus machen, sondern im Gegentheil schon jetzt gleich jene Eintheilung — wie sehr sie auch dazu angethan ist, in der einfachsten und natürlichsten Weise die ganze Accordlehre darauf zu bauen — wieder fahren lassen und unsere 13 Accorde wieder so auffassen und einzeln benennen, wie wir es früher gethan haben.

Aber jener für einen Augenblick festgestellte Gesichtspunkt der Accordbetrachtung soll uns zweierlei Gewinn bringen:

1) Klare Einsicht in das unverbrüchliche Gesetz aller Accordbildung: Alle möglichen Accorde — die erfundenen und die noch zu erfindenden — bauen sich in der Grundlage in Terzen auf. Die Grösse der einzelnen Intervalle gegen einander kommt dabei zunächst gar nicht in Betracht und folglich ebensowenig der grössere, oder geringere Wohllaut des Accords. Terzen sind die Bausteine für alle Accorde, von welcher Grösse? ist zunächst ganz gleichgültig.

2) Klare Einsicht in das Wesen und die Entstehungsweise derjenigen Accorde, die wir nun noch kennen lernen werden.

§ 235.

Ist nämlich Nummer Eins im vorigen Paragraphen richtig — und jenes Grundgesetz ist unerschütterlich —; so steht Jedem das Recht frei, durch neue Terzcombinationen neue Accorde zu suchen und anzuwenden.

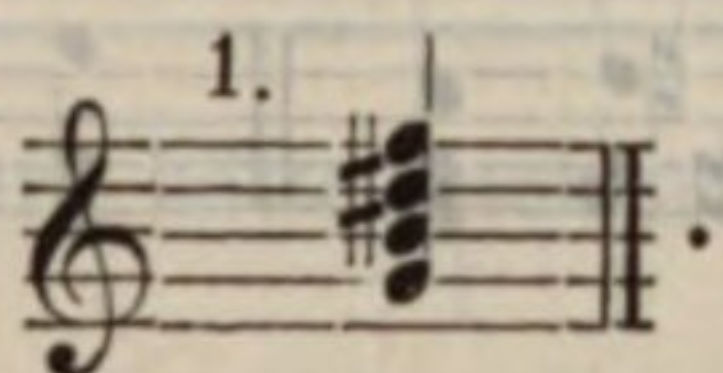
§ 236.

Von dieser Freiheit haben die Componisten wirklich Gebrauch gemacht und so sind durch sie nach und nach neue

Accorde eingebürgert worden, die man durch Alteration schon existirender Accorde gewonnen und darum alterirte Accorde genannt hat.

§ 237.

Der erste alterirte Accord ist aus dem Haupt-Septimenaccord entstanden durch chromatische Erhöhung der Quinte :



Man nennt ihn daher auch den Haupt-Septimenaccord mit erhöhter Quinte, oder kürzer: den erhöhten Haupt-Septimenaccord. Diese Quinte ist also aus einer grossen (reinen) zu einer übermässigen geworden und strebt nun in ihrem Fortschreiten entschieden hinauf.

Die Anwendung dieses alterirten Accordes zeigen folgende Beispiele :



10. 11. 12. 13. 14. 15.

Man sieht, dass dieser Accord zwar in allen Umkehrungen auftritt, dass aber die zweite (Nr. 5. u. 6.) am wenigsten gut ist und dass die übermässige Quinte am sanftesten klingt, wenn ihr unmittelbar die grosse (reine) vorhergeht (Nr. 14. u. 15.).

Folgende und ähnliche Verbindungen:

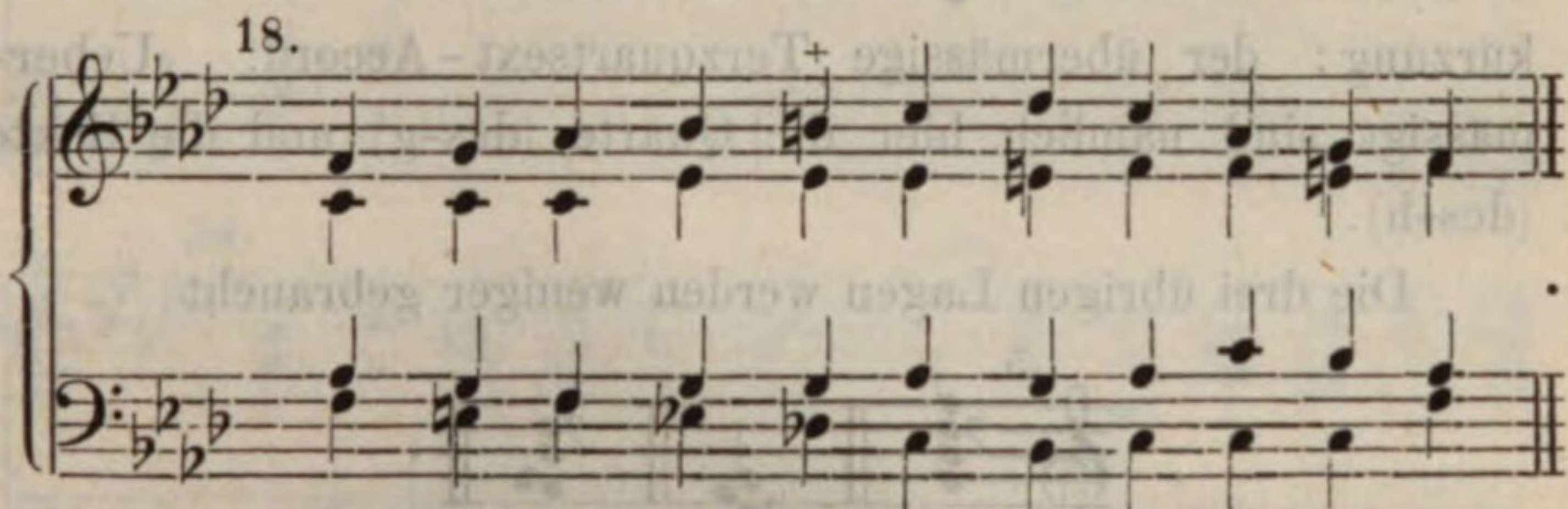
16.

sind selbstredend durchaus unbrauchbar, weil es der erhöhten Quinte an Raum fehlt zum Fortschreiten.

Nichtsdestoweniger findet der Accord auch in Moll-Sätzen Anwendung :

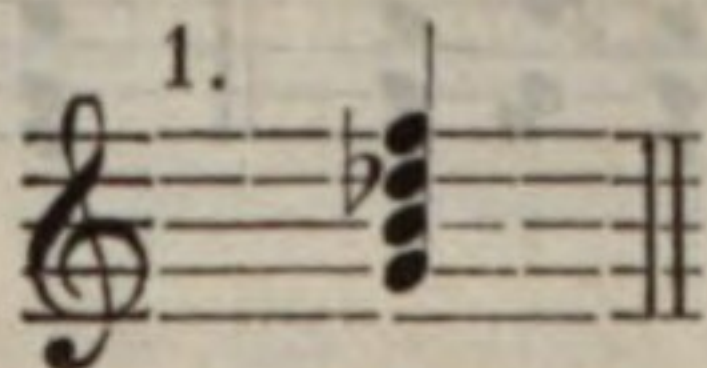


(H im zweiten Accord hätte auch nach C gehen können).



§ 238.

Der zweite alterirte Accord:

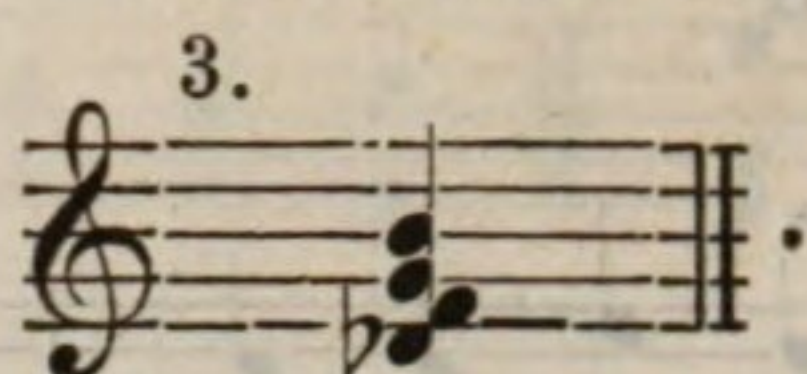


ist ebenfalls aus dem Haupt-Septimenaccord entstanden und zwar durch chromatische Vertiefung der Quinte. Er heisst demgemäss der Haupt-Septimenaccord mit vertiefter Quinte, oder kürzer: der vertiefte Haupt-Septimenaccord. Wie die erhöhte Quinte aufwärts, strebt diese abwärts. Er tritt auch in allen Lagen und Umkehrungen auf:

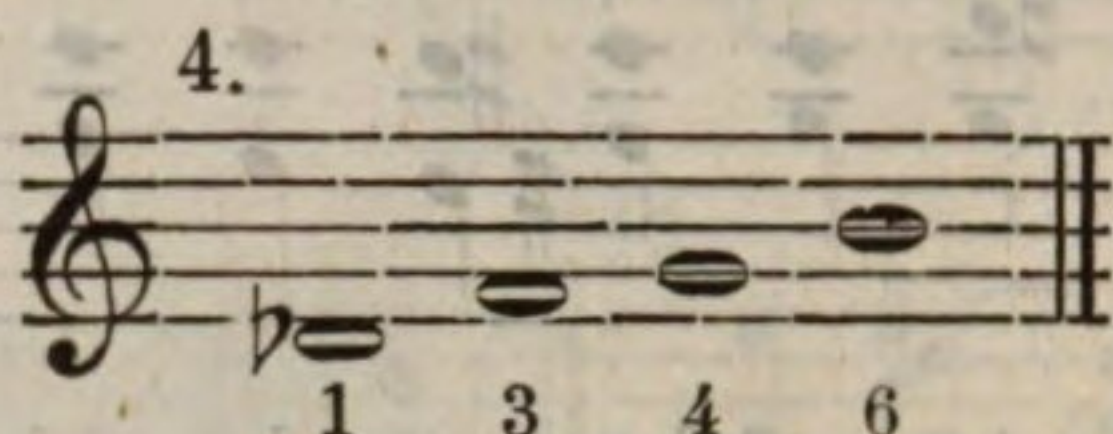


aber die eine ist beliebter, als die andere.

Meist gebräuchlich ist die zweite Umkehrung:



Diese zweite Umkehrung heisst — gemäss der Entfernung der Intervalle in dieser Lage:



der übermässige Quartsext-Accord, oder ohne Abkürzung: der übermässige Terzquartsext-Accord. »Uebermässig« sind nämlich hier die Quarte (des-g) und die Sexte (des-h).

Die drei übrigen Lagen werden weniger gebraucht:



Die folgenden Beispiele zeigen die Anwendung des zweiten alterirten Accordes in allen Lagen:



Bemerkungen zu jenen Beispielen. Der Schüler wird gefunden haben, dass der vertiefte Haupt-Septimenaccord überall da am gefälligsten klingt, wo in ihm die Terz höher liegt, als die Quinte, was nur in Nr. 7 nicht der Fall ist. In Bezug auf Wohlklang verdient aber die zweite Umkehrung den ersten Platz vor den übrigen (Nr. 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16 u. 17). In den vier letzten Beispielen leitet er, wie es oft geschieht, einen Halb- oder Dominanten-Schluss ein. In Nr. 13 schlägt die Septime nach.

§ 239.

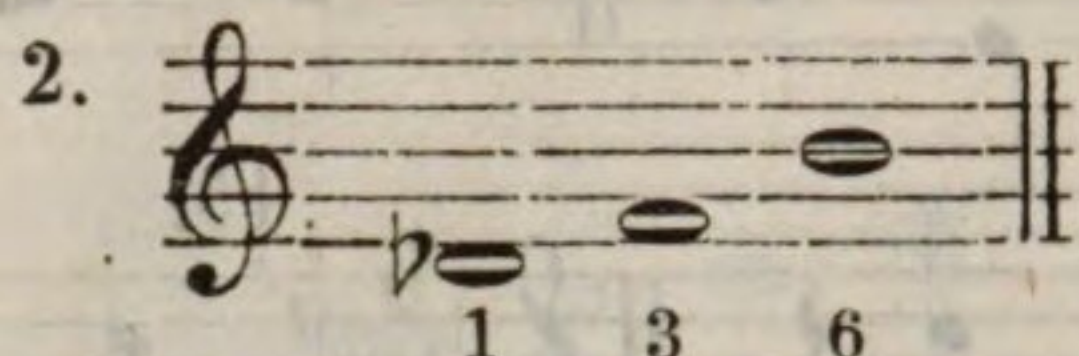
Der dritte alterirte Accord:

kann wiederum entstanden gedacht werden aus dem Haupt-

Septimenaccord, und zwar durch Vertiefung der Quinte und Auslassen des Grundtones: Vertiefter Haupt-Septimenaccord mit weggelassenem Grundtone.

Er ist somit, wenn man will, nur eine Modification seines Vorgängers und tritt auch häufig in Verbindung mit ihm auf.

Seine zweite Umkehrung:



welche am beliebtesten ist, heisst der übermässige Sextaccord (ohne Abkürzung: Terzsextaccord). Im vierstimmigen Satz wird die Grundseptime (f) verdoppelt und dann die eine abwärts, die andere aufwärts geführt. Durch die Auslassung des Grundtones ist dieser Accord viel milder, als seine Vorgänger und wird daher auch häufiger gebraucht. Insbesondere gilt das von dem, mit dem unterscheidenden Namen bevorzugten übermässigen Sextaccord, wie denn auch hier alle die Lagen wieder meist den Vorzug haben, in denen die Grundterz (h) höher liegt, als die Grundquinte (des).

Beispiele über den Gebrauch dieses alterirten Accordes:

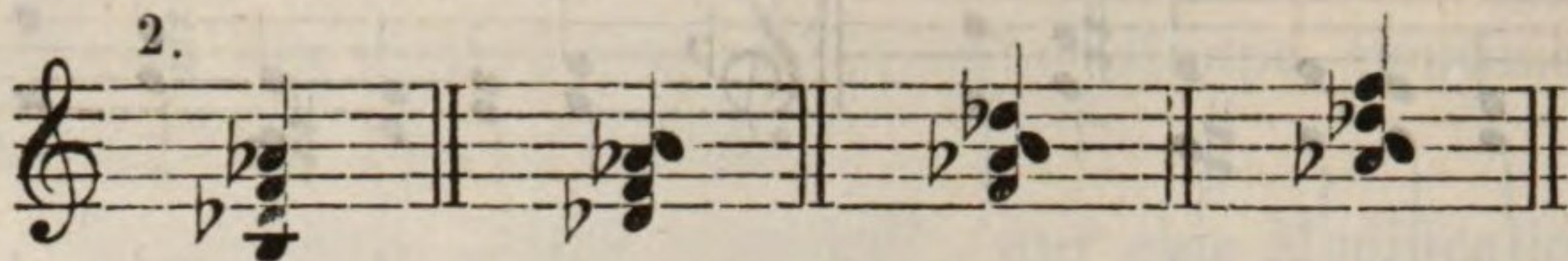
11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.

§ 240.

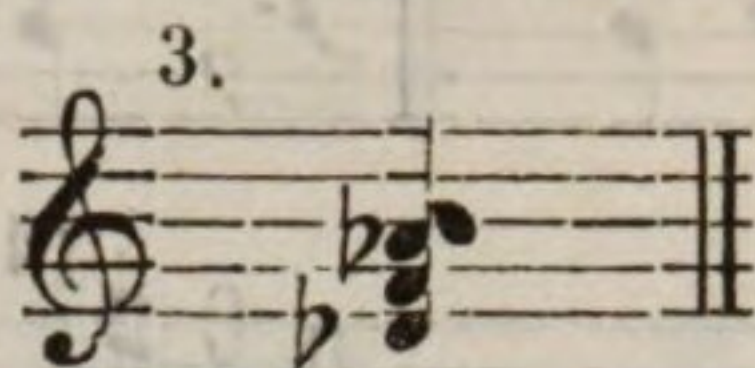
Der vierte alterirte Accord schliesslich ist der verminderte Septimenaccord mit chromatisch vertiefter Terz:

1.

Auch er wird in allen Lagen:



gebraucht, doch wird die erste Umkehrung:



meist vorgezogen und heisst übermässiger Quintsext-
a c c o r d (ohne Abkürzung: übermässiger Terzquintsextaccord).

Anwendung:

4. + 5. + 6. + 7. + 8. +

h h h h dis

9. + 10. + 11. +

dis dis dis

12. + 13. *

gis gis

14. 15.

cis gis

16. 17.

gis gis

18. 19.

gis ais

20.

fis

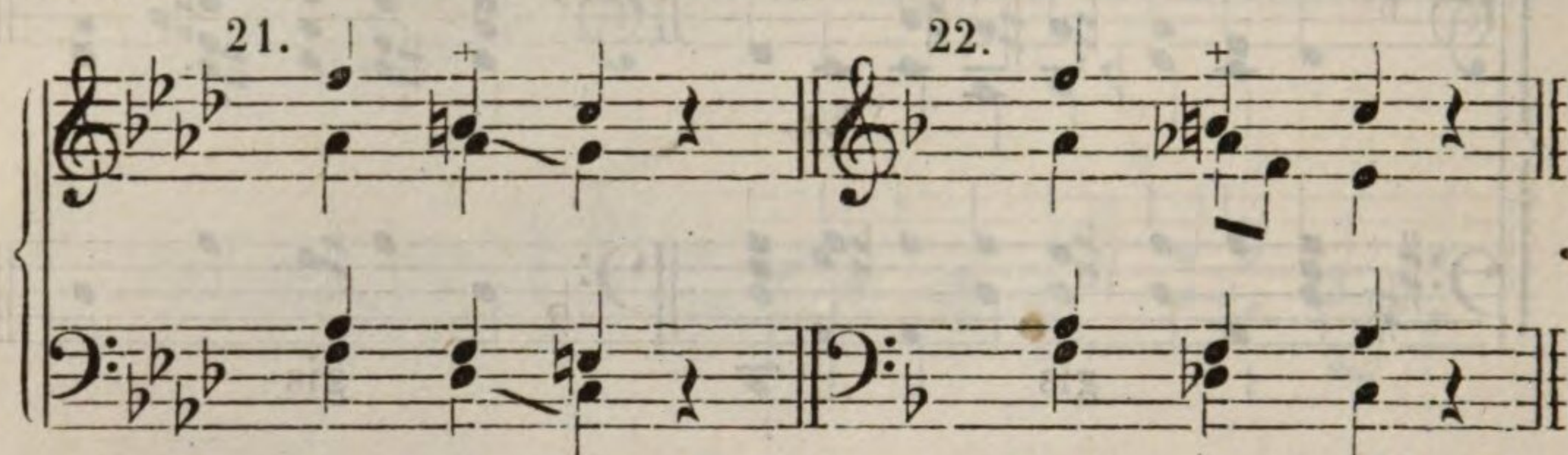
Bemerkungen zu den vorstehenden Beispielen.

1) In einigen Nummern erscheinen Quintenparallelen, welche dieser Accord leicht herbeiführt. Sie klingen zwar nicht sehr schlecht, man kann sie aber dadurch vermeiden, dass man

den ursprünglichen Grundton und die Terz sich früher auflösen lässt (Nr. 9), oder die ursprüngliche Septime vorab auflöst (Nr. 10), oder aber man lässt vorab die Septime in die Quinte springen (Nr. 11). In allen drei Fällen schiebt man durch solche Auflösungen eigentlich einen neuen Accord ein. Welche?

2) In allen Beispielen ist der Grundton des in Rede stehenden Accords bezeichnet.

3) Die Beispiele von Nr. 4 — 7 sind Halb- oder Dominantenschlüsse in F-Moll, oder (seltener) in F-dur. Z. B.



4) In allen vorstehenden Beispielen geht unser alterirter Accord unmittelbar oder mittelbar einem Accorde auf der Dominante der herrschenden Tonart vorher. Dies ist der gewöhnliche Fall, wo unser Accord also seinen Sitz hat auf dem untern Halbton der herrschenden Dominante.

5) Die (vertiefte) Terz unseres Accordes liegt am liebsten im Bass (Nr. 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18 und 20) und jener ist nur dann der »übermässige Quintsextaccord«.

6) Der ursprüngliche Grundton, er mag liegen, wo er will, steigt allemal einen halben Ton — eine zufällige Verzögerung seines Fortschreitens abgerechnet, wie in Nr. 13 —.

7) Man kann diesen alterirten Accord, ebenso wie den verminderten Septimenaccord, zu den stärksten Ausweichungen benutzen, indem er sich auf allen Tonstufen irgend einem gegebenen Accorde anschliessen lässt. Nur ist er, wegen seiner vertieften Grundterz, in der Auflösung gebundener, als der verminderte Septimenaccord. Z. B. ohne Vermeidung der Quinten-Parallelen:

23. 24. 25. 26.

c his cis c cis d c d es c dis e

27. 28. 29. 30.

c e f c eis fis c fis g c g as

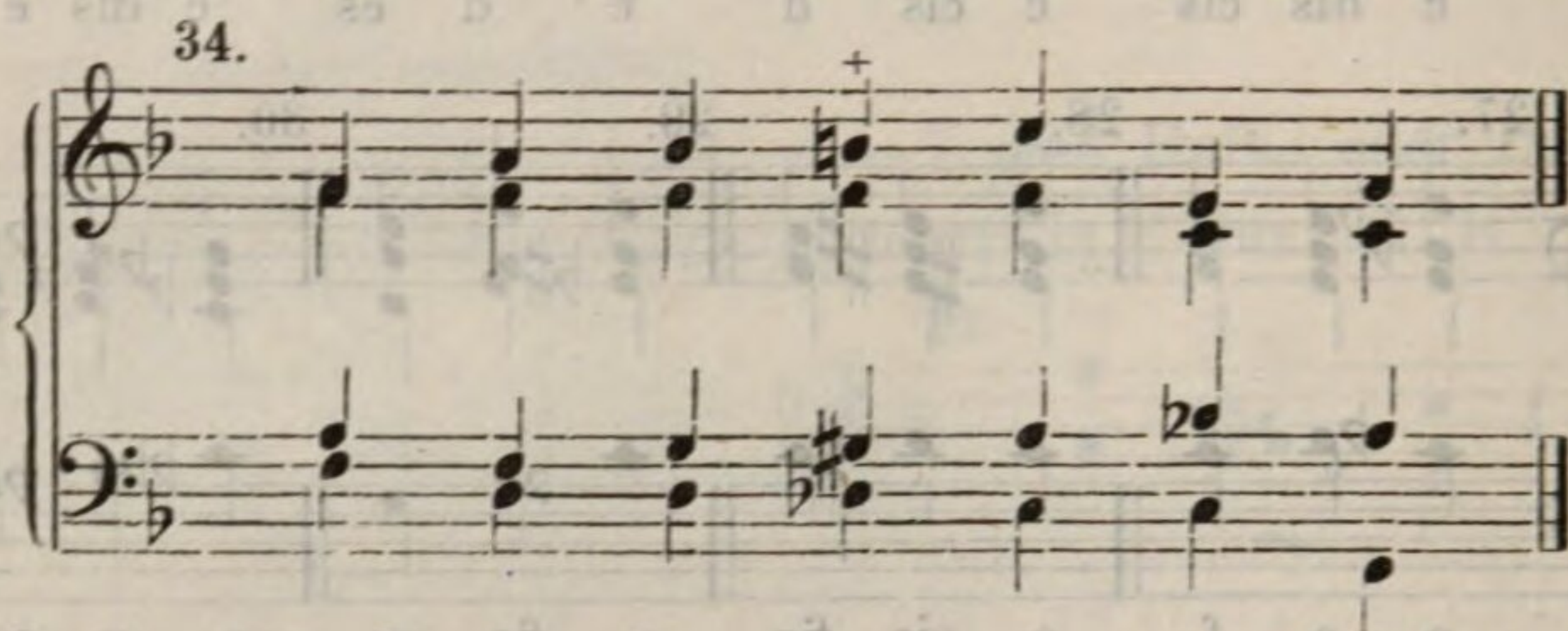
31. 32. 33.

c gis a c a b c ais h

8) Aus allen Beispielen geht hervor: Will man mittels unseres Accordes zu einem bestimmten Dreiklang übergehen, so errichtet man ihn auf dem untern Halbton dieses Dreiklangs. Der Grundton des einen führt aufwärts in den Grundton des folgenden Accordes, wenn nicht eine Verzögerung der Auflösung beliebt wird.

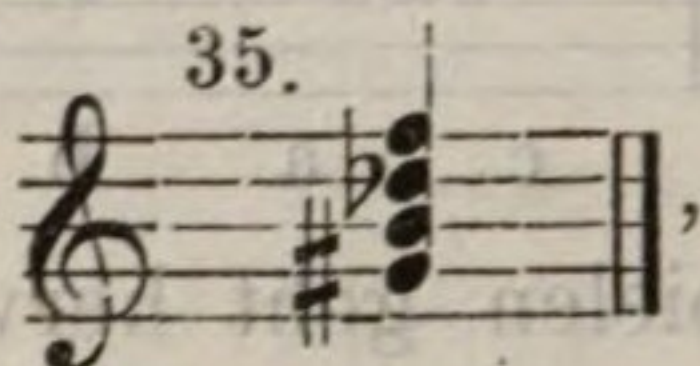
9) Wem es noch schwer wird, diesen alterirten Accord rasch zu erkennen, dem diene folgendes Erkennungszeichen: Er hat stets zwei Noten, welche gegen einander entweder eine übermässige Sexte, oder (umgekehrt) eine verminderte Terz bilden. Dasselbe gilt auch vom dritten alterirten Accord, der sich aber wieder deutlich genug vom vierten unterscheidet.

10) In § 215 sagten wir, dass man jeden verminderten Septimenaccord so schreiben darf, wie es der natürlichste und bequemste Stimmenfortschritt erheischt. Das gilt auch vorzugsweise von der Grundseptime des in Rede stehenden Accords. Es tritt nämlich zuweilen der Fall ein, dass jene Septime aufwärts geführt wird:



und dann macht man wohl von der Freiheit der enharmonischen Verwechslung der Septime Gebrauch, wie oben geschehen ist (gis statt as).

Jener Accord ist dann freilich mehrdeutig, indem man ihn auch ansehen kann als einen verminderten Septimen-Accord mit vertiefter Quinte:

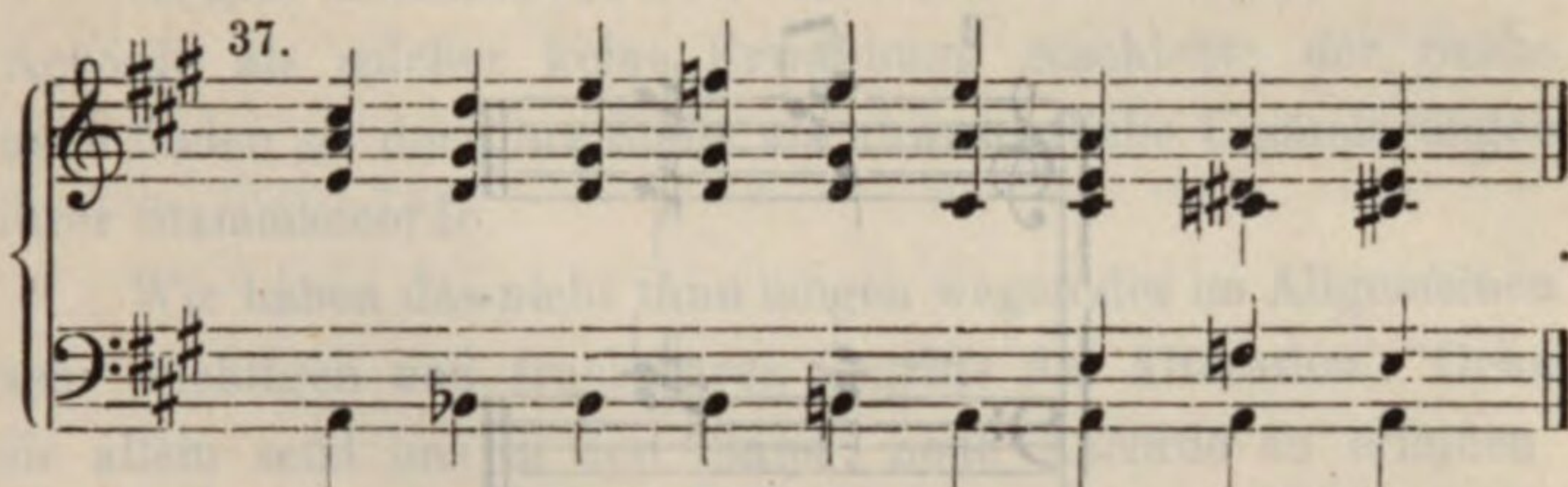


was einige Theoretiker veranlasst hat, einen solchen fünften alterirten Accord anzunehmen.

Demnach hätten die alterirten Accorde im 15. und 16. Beispiele auch so geschrieben werden können:



11) Der vierte alterirte Accord stellt sich auch nicht selten in feierlichen, verlängerten Ganzschlüssen unmittelbar vor den Schlussaccord. Z. B.



§ 241.

Es wird dem aufmerksamen Schüler nicht entgangen sein, dass der vierte alterirte Accord in allen Lagen in Bezug auf die anzuschlagenden Klaviertasten und für das Ohr des Zuhörers sich in gar nichts unterscheidet von dem Haupt-Septimenaccord. Z. B.



Wenn man dem Haupt-Septimenaccord die Freiheit in der Auflösung gestattet, welche wir ihm § 182, 14. Beispiel:



gegeben haben, so besteht der Unterschied beider Accorde nur auf dem Papier und in der verschiedenen Ableitung, also in erster Linie nur für den Theoretiker:



Mögen jene Andeutungen den Schüler zu praktischer Verwerthung veranlassen!

§ 242.

Somit gibt es in Summa vier alterirte Accorde, die wir hier, der bessern Uebersicht wegen, noch einmal mit folgenden sacherklärenden Namen aufführen. Es sind:

- 1) der erhöhte Haupt-Septimenaccord;
- 2) der vertiefte Haupt-Septimenaccord, am beliebtesten in 2. Umkehrung, als übermässiger Quartsextaccord;
- 3) der Haupt-Septimenaccord mit vertiefter Quinte und ausgelassenem Grundton, am beliebtesten in 2. Umkehrung, als übermässiger Sextaccord;
- 4) der verminderte Septimenaccord mit vertiefter Terz, am beliebtesten in 1. Umkehrung, als übermässiger Quintsextaccord.

Den chromatisch vertieften Ton legt man mithin bei allen alterirten Accorden am liebsten in den Bass; er ist eine Annäherung zu seinem untern Halbton, wohin er allemal schreitet.

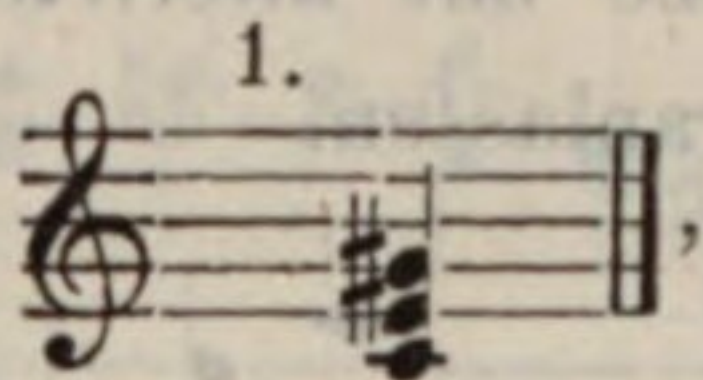
Alle alterirte Accorde sind als solche ein chromatisches Reizmittel, das mit Vorsicht anzuwenden ist, wie alle ausserordentlichen Reizmittel.

§ 243.

Es gibt musikalische Lehrbücher, in welchen der alterirten Accorde als solcher keine Erwähnung geschieht; der Sache nach finden sie dort ihre Stelle als unwesentliche Umänderungen ihrer Stammaccorde.

Wir haben das nicht thun mögen wegen des im Allgemeinen sehr wichtigen und fruchtbaren Begriffs der Alteration. Denn sie allein setzt uns in den Stand, neue Accorde zu erfinden. Das ist zwar in der Regel nicht des Schülers Sache, aber doch des Meisters, der er werden kann. Ausserdem verbreitet die Bekanntschaft mit der Alteration erst das volle Licht über das ganze Accordwesen.

Wieder andere Lehrbücher weisen noch andere Accorde, als die von uns aufgeführten, in die Reihe der alterirten, so namentlich auch den übermässigen Dreiklang:



welcher dann natürlich vom grossen abgeleitet wird. Er fehlt dann dort gewöhnlich bei den Grundaccorden. Als solcher ist er in dem vorliegenden Lehrbuche in § 112 aufgeführt, da wir alle diejenigen Accorde als Grundaccorde ansehen, welche wir als leitereigen in unsern beiden Tonleitern finden. Folgerichtig durfte er also dort nicht fehlen.

Im Grunde ist in Bezug auf die Praxis an solch verschiedener Auffassung derselben Sache wenig gelegen. Richtiger Gebrauch ist die Hauptsache, wobei eine grundfalsche Ansicht nicht wohl bestehen kann. Also auch hier einige Duldsamkeit! Ist man über die Abstammung eines Fruchtbaumes nicht gleicher Ansicht, so wird er doch Jedem die gleichen Früchte bringen bei richtiger Behandlung.

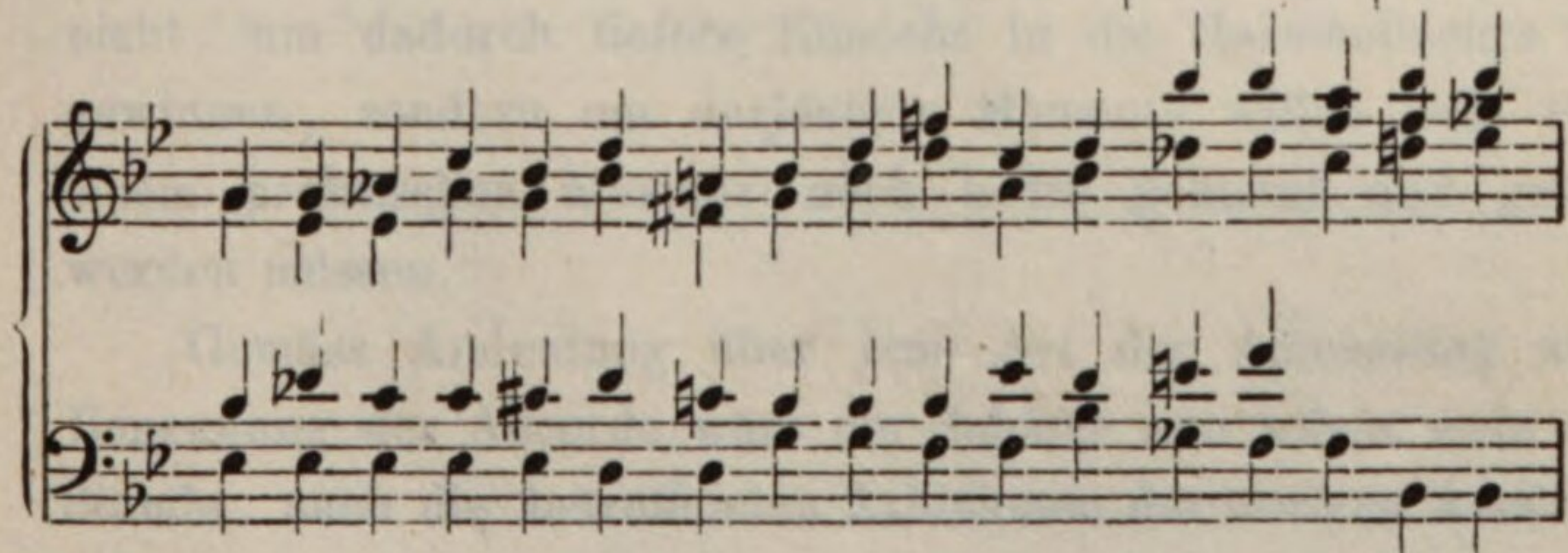
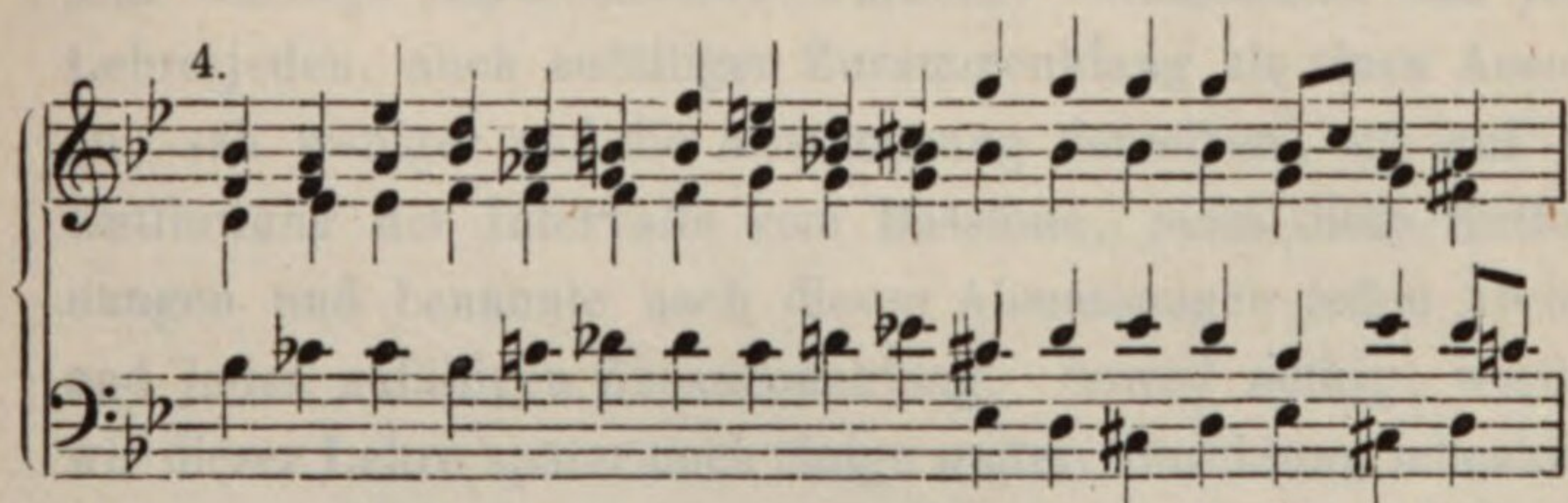
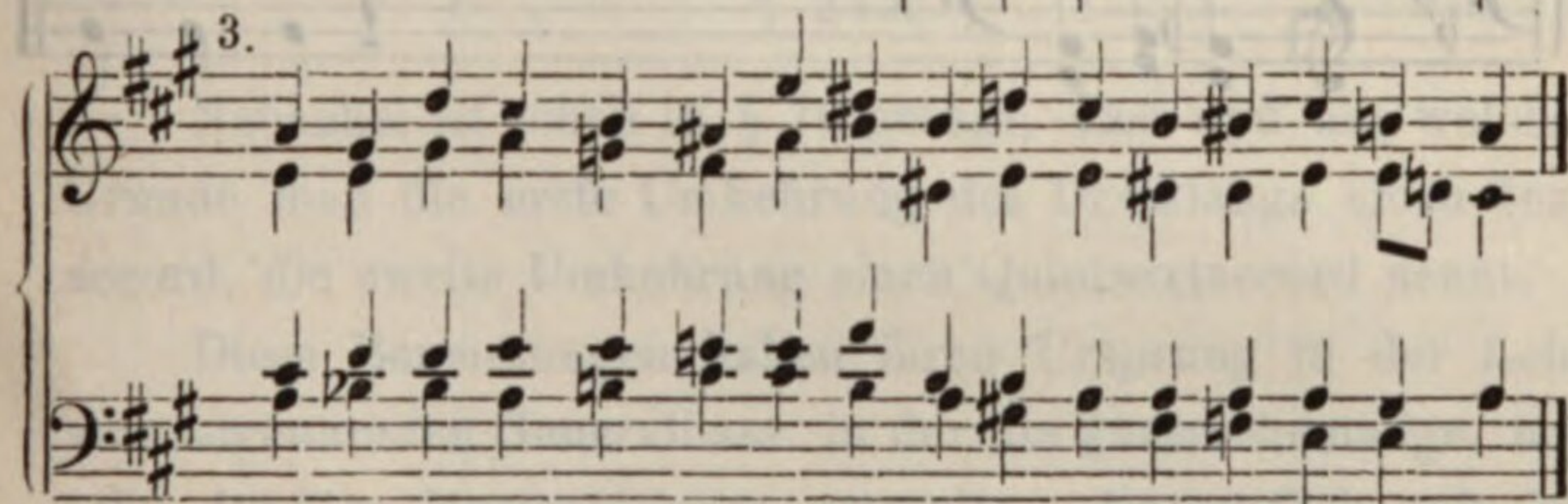
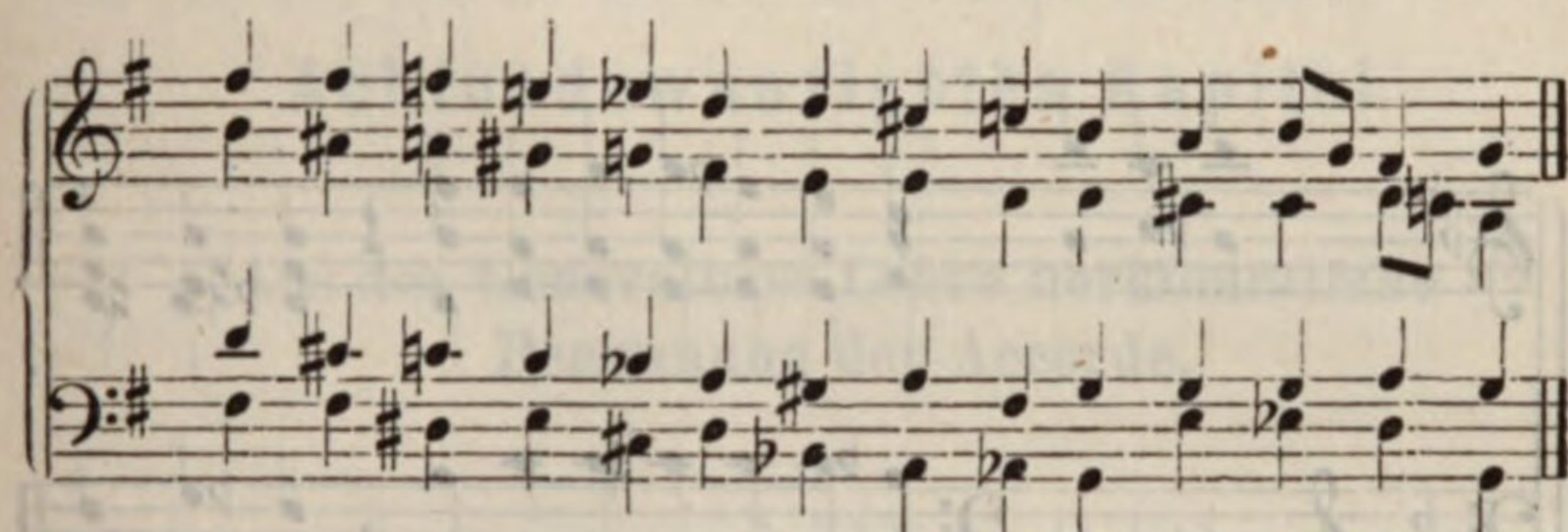
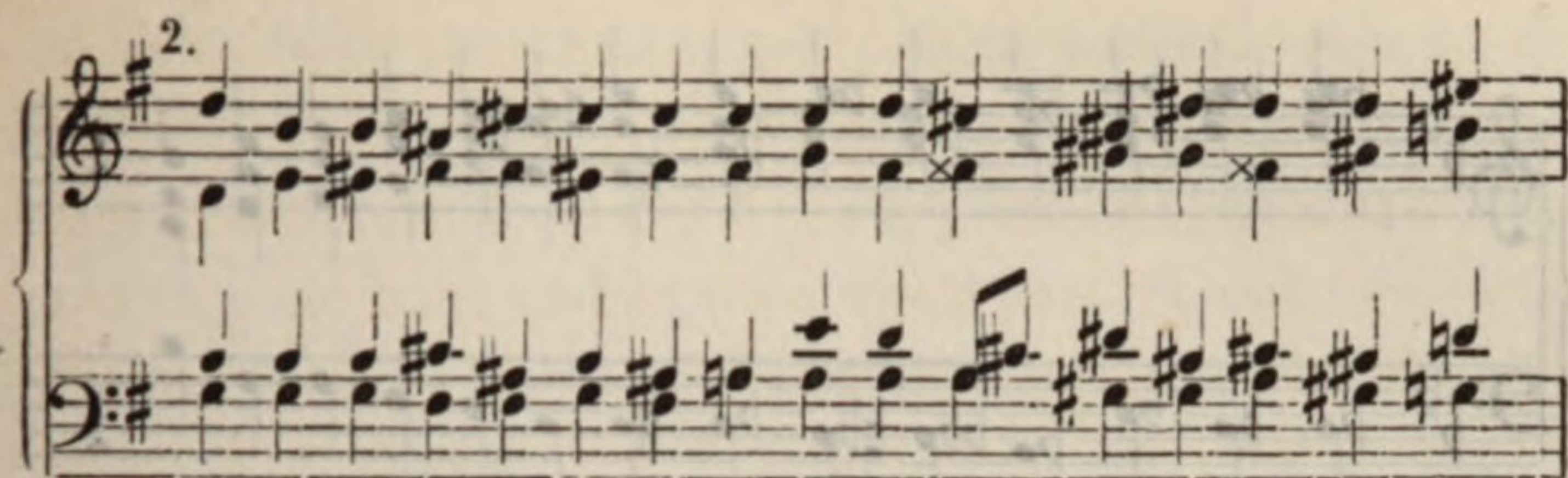
§ 244.

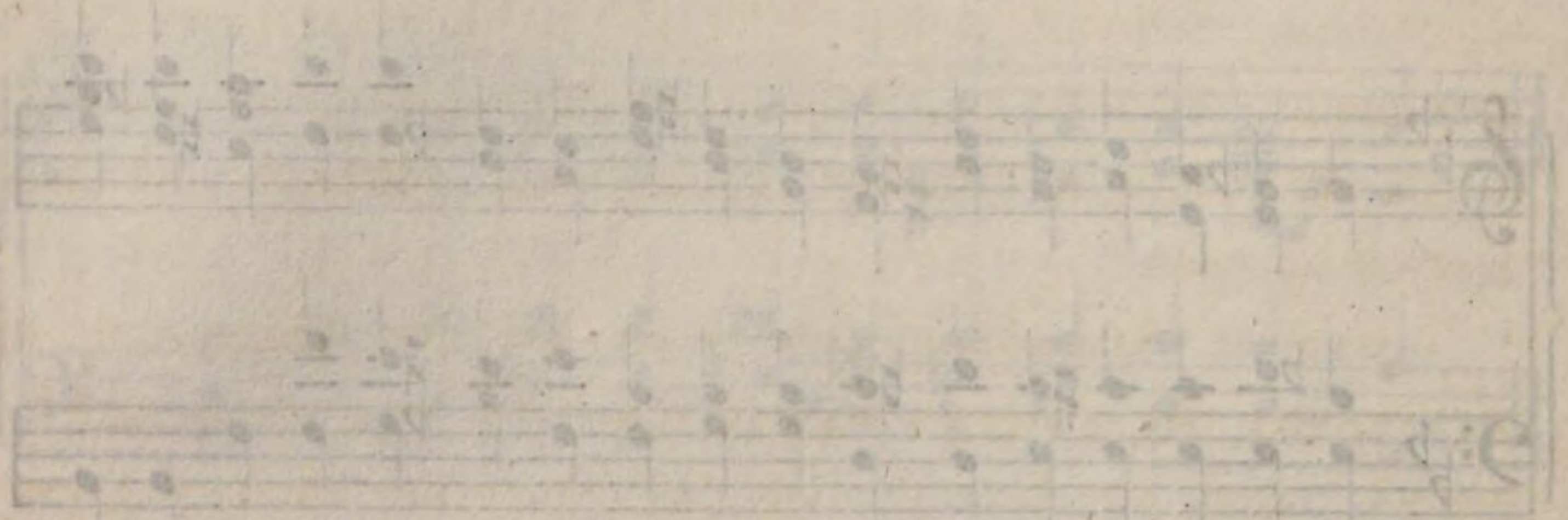
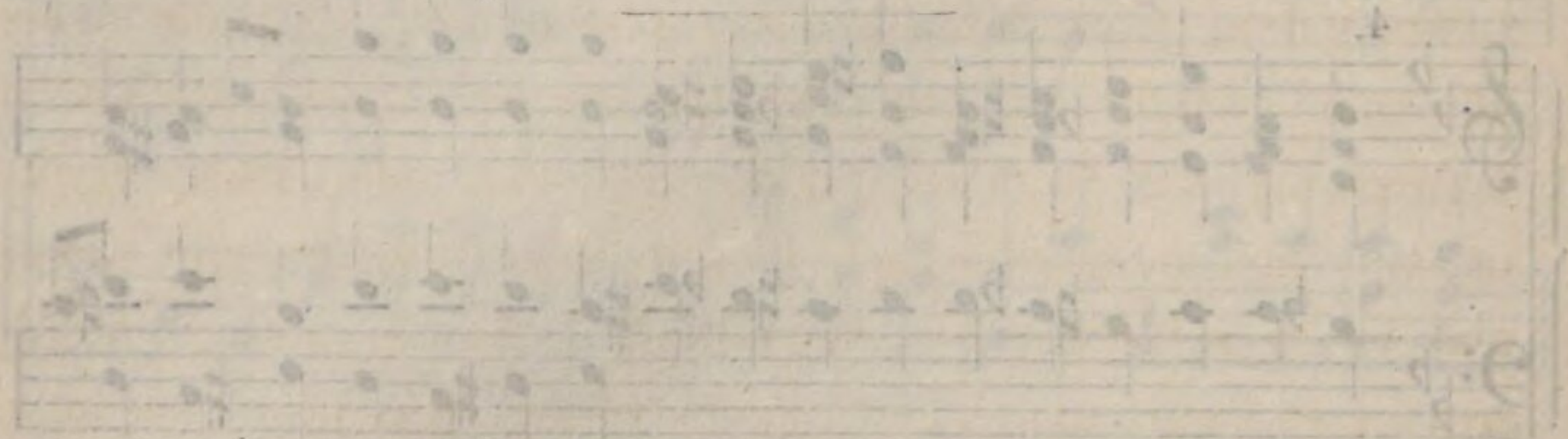
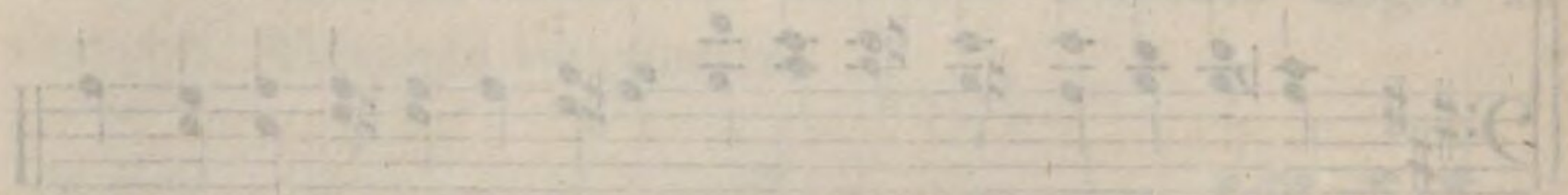
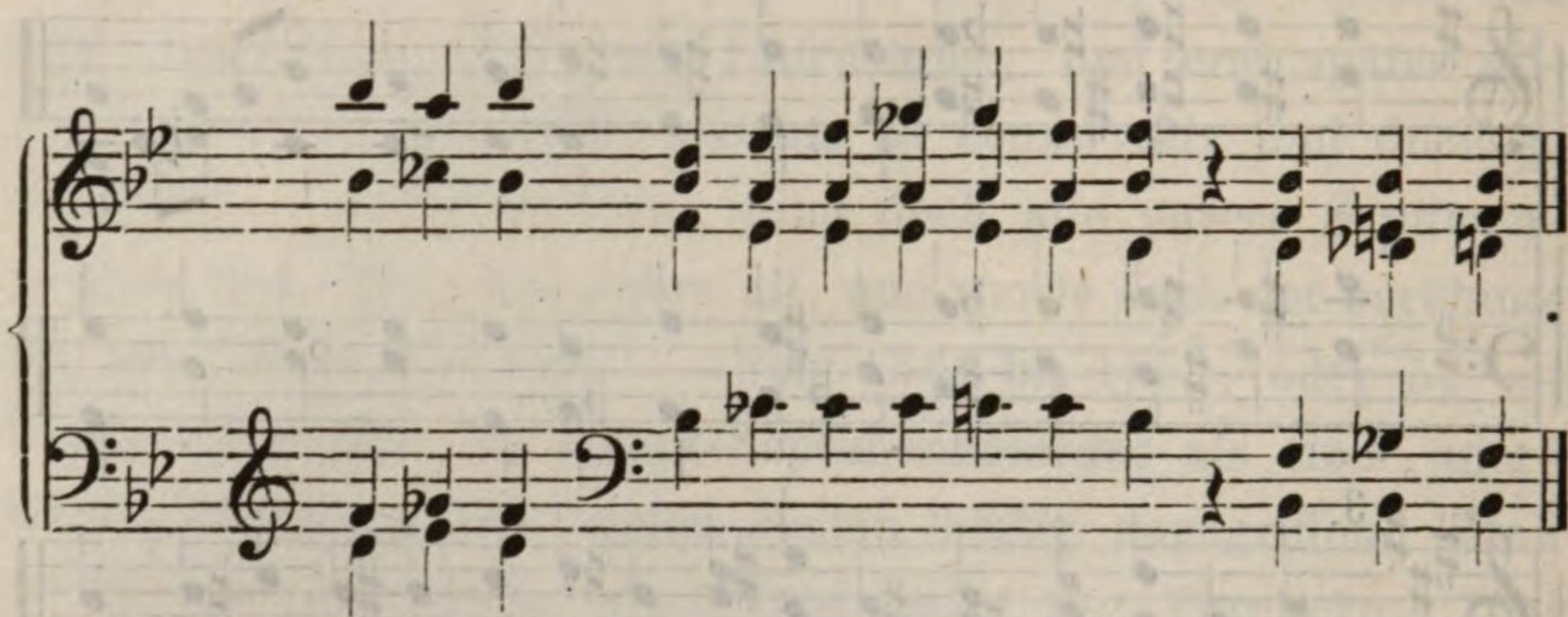
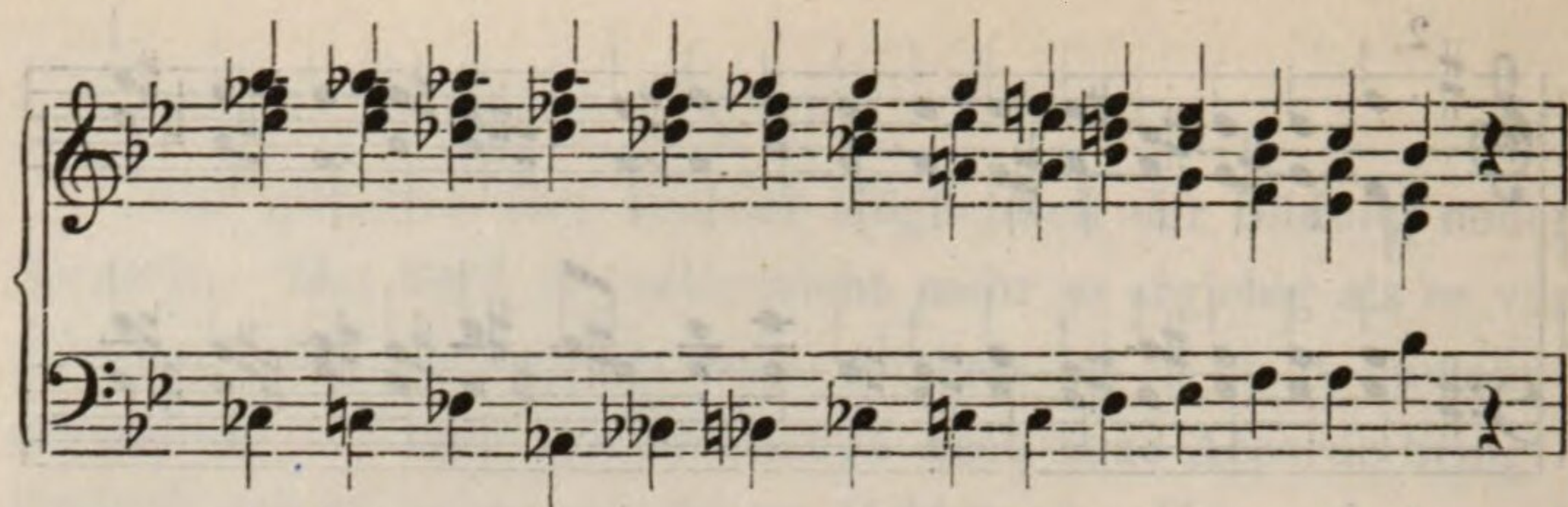
Wir sprachen oben von der Möglichkeit der Bildung neuer Accorde. Das Feld ist zwar nicht mehr so ergiebig als es vor Jahrhunderten war, nichts desto weniger ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch die Zukunft noch neue Accorde bringt. Freilich erregt auch auf diesem Gebiete das Ungewohnte und Neue erst meist allgemeine Entrüstung, und erst später allgemeines Einverständniss. Nichts so conservativ und doch so wandelbar, als unser Ohr. Sind doch alle unsere Septimenaccorde nicht über 300 Jahre alt, und wurde doch der berühmte Italiener Monteverde — von 1566 bis 1651, oder 52 — wegen Gebrauchs des Haupt-Septimenaccordes als einer unerhörten Neuerung von vielen Seiten heftig angegriffen. Man wollte nur die guten, alten Dreiklänge der Voreltern. Und jetzt! —

Die folgenden Sätze mit alterirten Accorden mögen zu ähnlichen Bildungen veranlassen.

1.

The musical exercise consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system shows two measures of music. The second system also shows two measures. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and rests, illustrating altered chords.





Achtundzwanzigstes Kapitel.

Aus der Generalbass-Lehre herkömmliche Benennung der Accorde.

§ 245.

Nebenbei ist schon in § 76 gesagt, dass und aus welchem Grunde man die erste Umkehrung des Dreiklangs einen Sextaccord, die zweite Umkehrung einen Quintsextaccord nennt.

Diese Benennungen haben ihren Ursprung in der Lehre vom sogenannten Generalbass, in der die ganze ehemalige, noch sehr dürftige Harmonielehre wurzelte. Namentlich sah jene Lehre jeden, auch zufälligen Zusammenklang als einen Accord an, sah weniger auf die Abstammung desselben, als auf die Entfernung der Intervalle vom Basstone, mass diese Entfernungen und benannte nach diesen Abmessungen jeden Accord und jeden zufälligen Zusammenklang. Soweit nöthig, werden wir dieser Lehre später noch einige weitere Beachtung schenken, nicht, um dadurch tiefere Einsicht in die Harmonielehre zu gewinnen, sondern um derjenigen Momente willen, die von einem praktischen Musiker noch heute gekannt und geübt werden müssen.

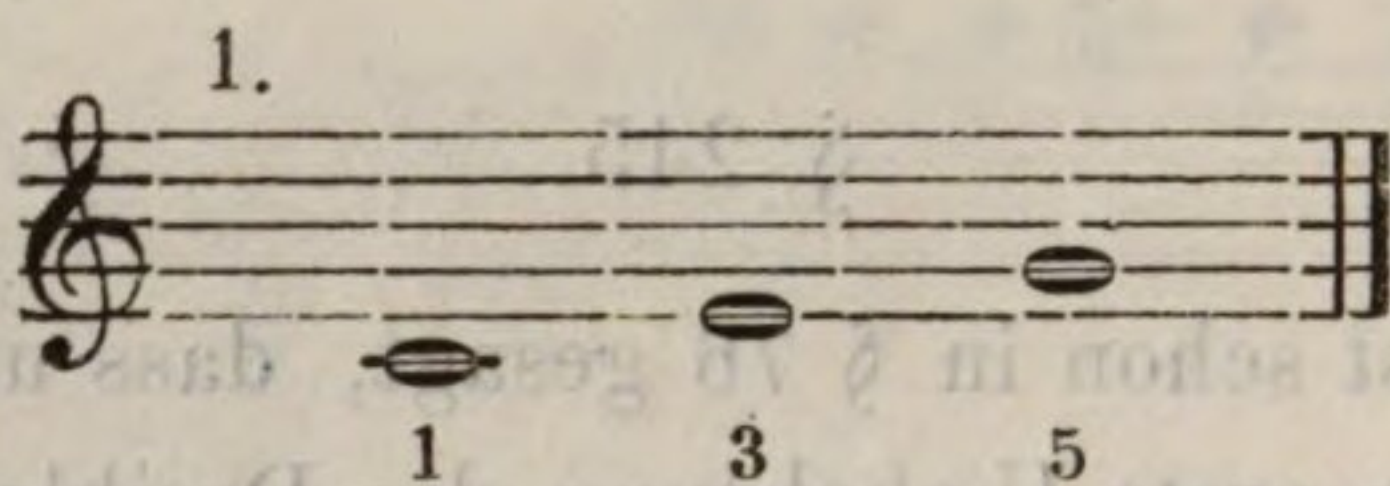
Gemäss Andeutung über jene Art der Abmessung und Benennung der Accorde wäre der Schüler nun schon wohl im Stande, auch die betreffenden Zählnamen der übrigen Accorde

in ihren verschiedenen Lagen selbst aufzufinden, jedoch bedient man sich dabei solcher Abkürzungen, die, nun einmal eingeführt, gemerkt werden müssen.

§ 246.

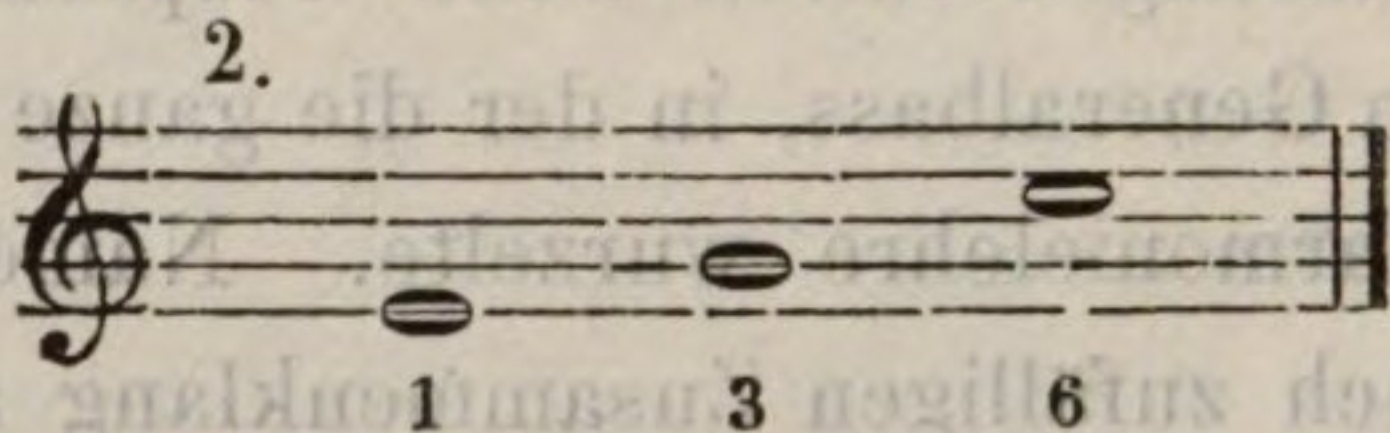
Der Uebersichtlichkeit halben sehen wir hier von dem Inhalt des § 76 ab und bringen hier, also theilweise wiederholend, alle üblichen Zählnamen der Accorde in ihrer natürlichen Reihenfolge.

Irgend ein Dreiklang in der Grundlage — ohne Umkehrung oder Versetzung — :



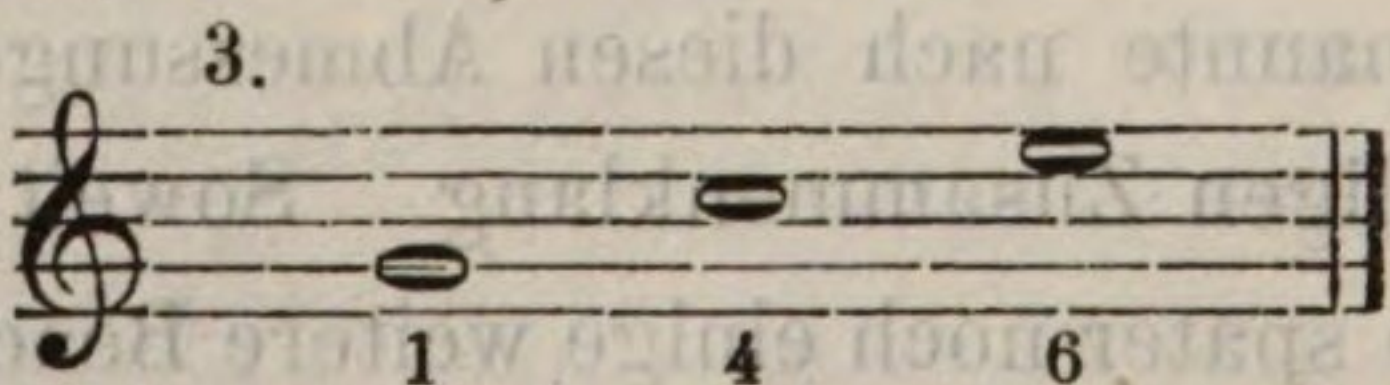
heisst **Terzquintaccord**.

Ein Dreiklang in 1. Umkehrung :



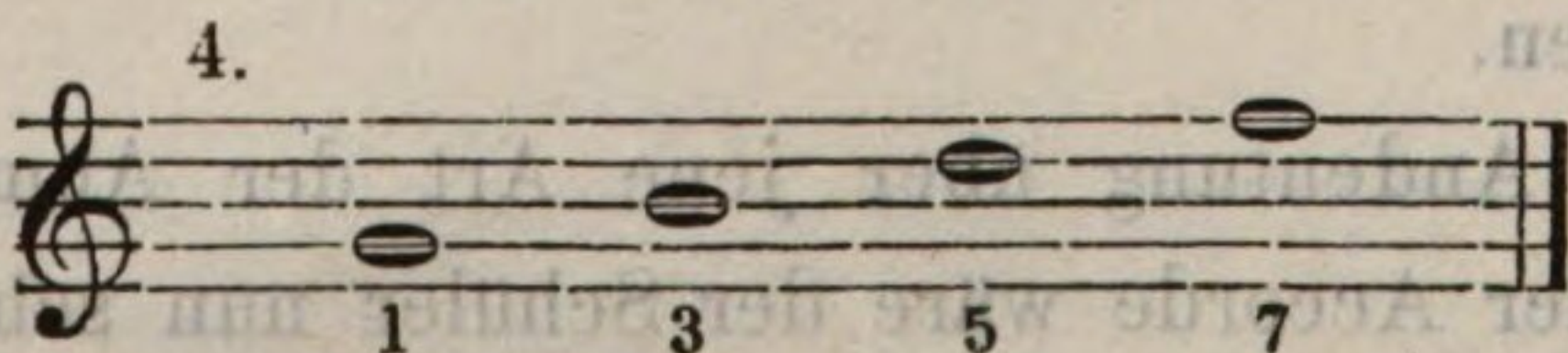
heisst **Sextaccord**.

Ein Dreiklang in 2. Umkehrung :



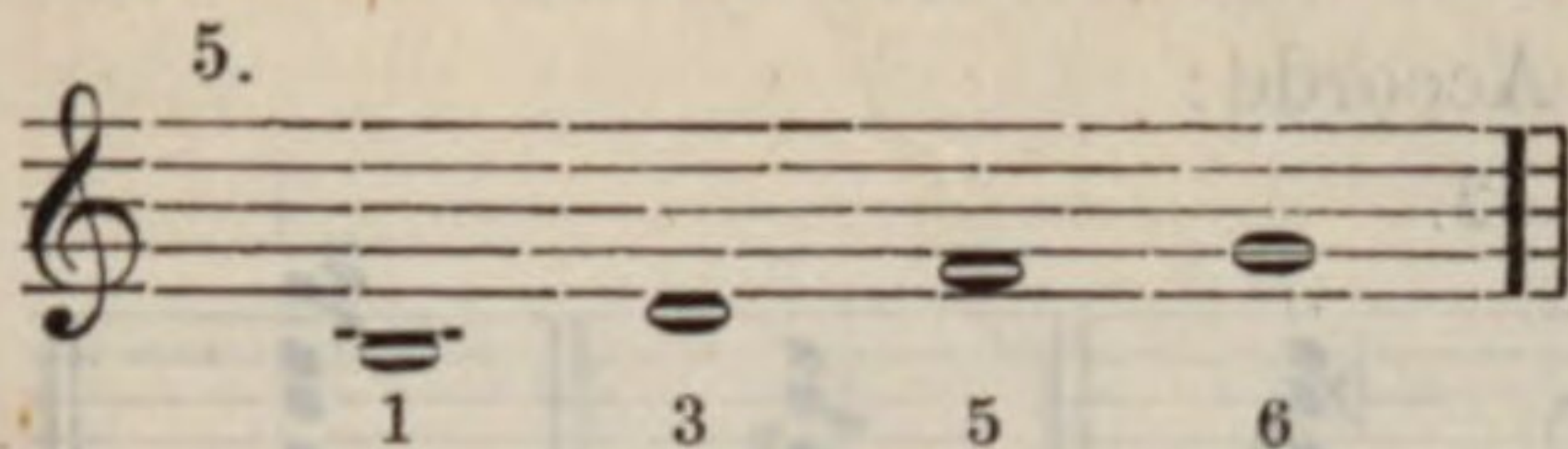
heisst **Quartsextaccord**, weniger gebräuchlich **Quartaccord**.

Irgend ein Septimenaccord in der Grundlage :



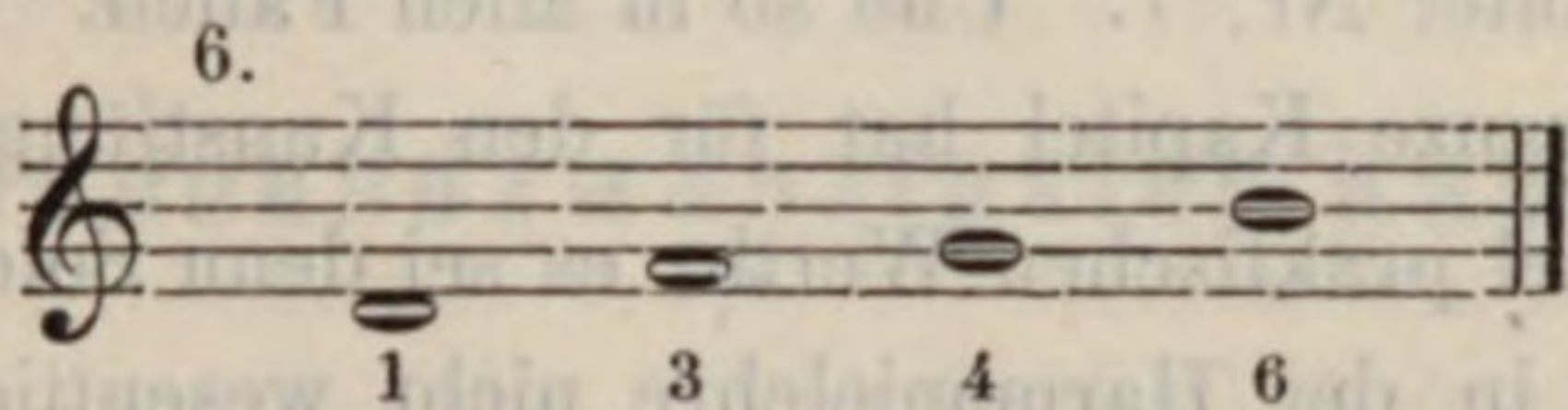
heisst **Septimenaccord**.

Irgend ein Septimenaccord in 1. Umkehrung:



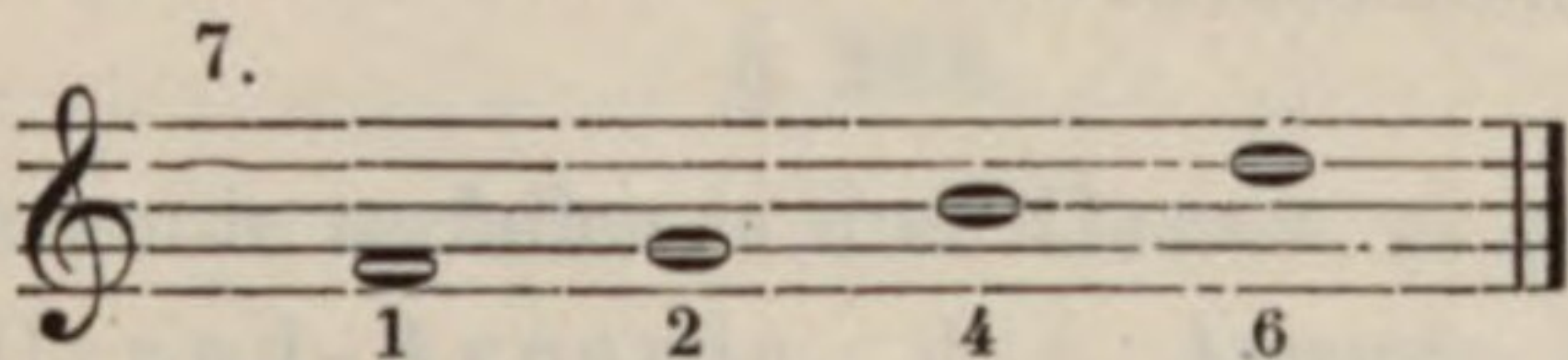
heisst Quintsextaccord.

Ein Septimenaccord in 2. Umkehrung:



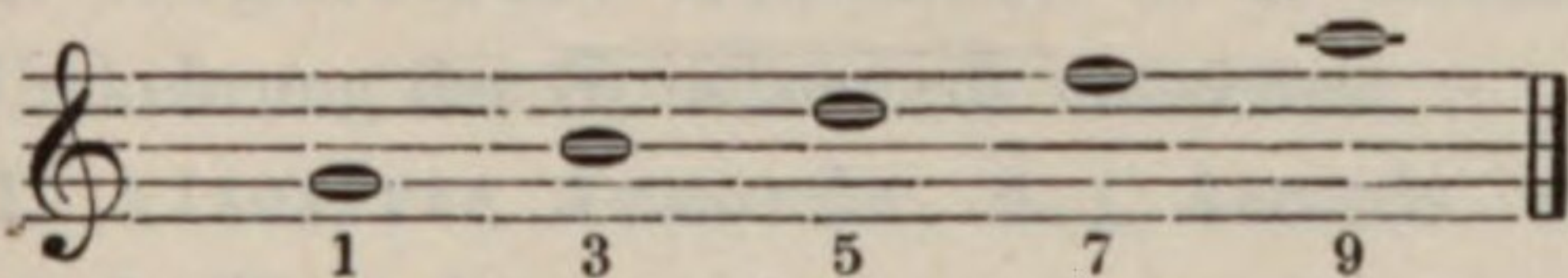
heisst Terzquartaccord.

Irgend ein Septimenaccord in 3. Umkehrung:



heisst Secundaccord.

Irgend ein Nonenaccord in der Grundlage:



heisst Nonenaccord.

§ 247.

Wie ersichtlich, bezeichnen diese Zählnamen weder die Abstammung der Accorde, noch die Gradunterschiede der einzelnen Intervalle. Sie nehmen also in dieser Allgemeinheit zunächst nur Rücksicht auf die Stufenentfernung eines Intervalls, nicht aber auf »gross«, »klein«, »vermindert«, »übermässig« u. s. w. Mit gutem Bedacht haben wir daher oben das Wort »irgend ein« gebraucht, denn z. B. diese Accorde:

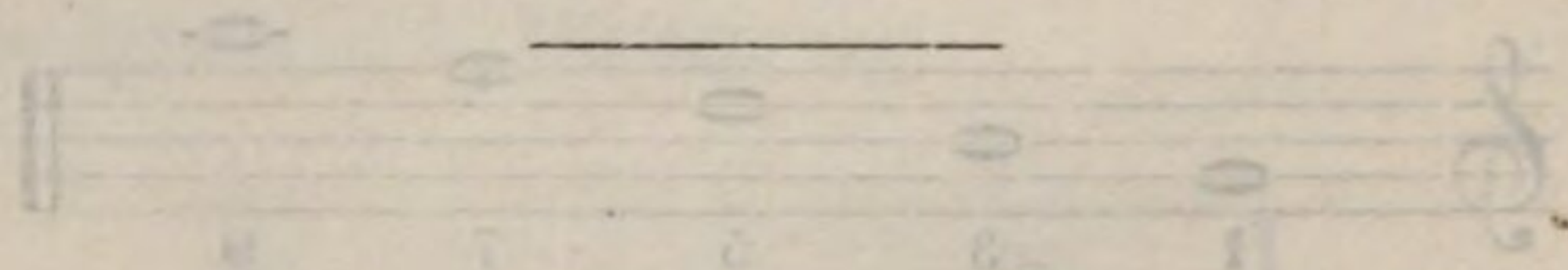
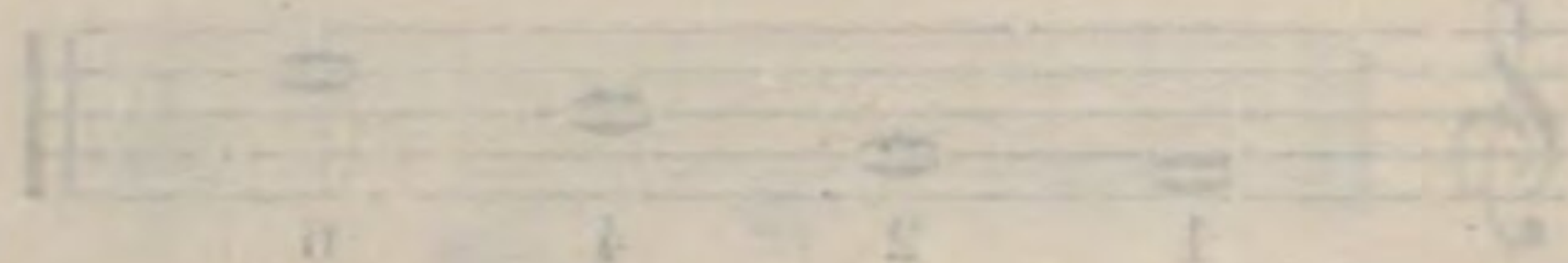


sind ebensowohl Sextenaccorde, als der unter Nr. 2 in § 246.
Und folgende Accorde:

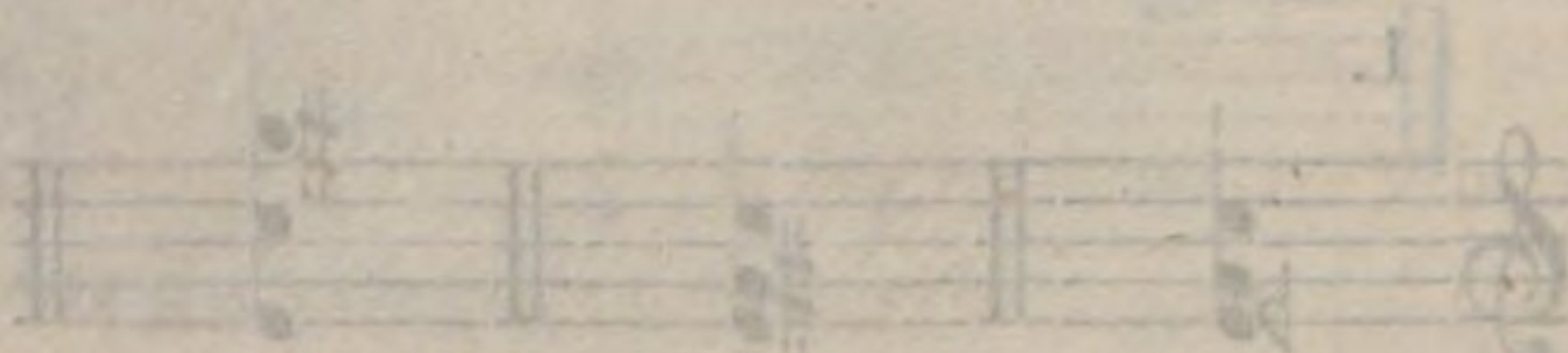


heissen nach dieser Namengebung ebensowohl Secundaccorde, als der dort unter Nr. 7. Und so in allen Fällen.

Dieses ganze Kapitel hat für den Kunstjünger vor der Hand nicht viel praktischen Werth, es sei denn Solchen gegenüber, die es in der Harmonielehre nicht wesentlich über die Mundhabung jener Namen hinaus gebracht haben. Er kann dann doch auch mitreden.



Wie ersichtlich, bezeichnen diese Namen weder die Abstammung der Accorde, noch die Gradunter-
schiede der einzelnen Intervalle. Sie nehmen also
in dieser Allgemeinheit zunächst nur Rücksicht auf die Stufen-
entfernung eines Intervalle, nicht aber auf gross, klein,
vermindert, übermassig u. s. w. Mit gutem Bedacht haben
wir daher oben das Wort irgend ein gebracht, denn A. B.



Neunundzwanzigstes Kapitel.

Zusammenstellung und Eintheilung der Accorde.

§ 248.

Die Accorde zerfallen in drei Klassen, es gibt

I. Grund-Accorde, d. i. Accorde in der Grund- oder Stammlage,

II. Abgeleitete Accorde, d. i. Accorde, welche durch Umkehrung der Grundaccorde entstehen,

III. Alterirte Accorde, d. i. Accorde, welche durch chromatische Umänderung der Accorde entstehen.

A. Zu den Grundaccorden gehören

1) die Dreiklänge in der Grundlage oder die Terz-quintaccorde.

2) die Septimenaccorde in der Grundlage,

3) die Nonenaccorde in der Grundlage.

B. Zu den abgeleiteten Accorden gehören

1) die Dreiklänge in 1. und 2. Umkehrung oder die Sextaccorde und die Quartsextaccorde,

2) die Septimenaccorde in 1., 2. und 3. Umkehrung oder die Quintsextaccorde, die Terzquartaccorde und die Secundaccorde.

C. Zu den alterirten Accorden gehören

1) die erhöhten Haupt-Septimenaccorde,

2) die vertieften Haupt-Septimenaccorde (zu diesen gehören die übermässigen Quartsextaccorde),

3) die vertieften Haupt-Septimenaccorde mit Auslassung des Grundtons (zu diesen gehören die übermässigen Sextaccorde),

4) die verminderten Septimenaccorde mit vertiefter Terz (zu diesen gehören die übermässigen Quintsextaccorde).

D. die Dreiklänge zerfallen

a) nach ihrem Sitz in:

1) Hauptdreiklänge (zur Begründung der Haupttonart, auf der I., V. und IV. Stufe),

2) Nebendreiklänge (auf den übrigen Stufen);

b) nach der Intervallengrösse in:

1) Dur-

2) Moll-

3) verminderte

4) übermässige

Dreiklänge.

E. Zu den Septimenaccorden gehören:

1) die Haupt-Septimenaccorde,

2) die Neben-Septimenaccorde.

F. Zu den Neben-Septimenaccorden gehören:

1) die Dur-

2) die Moll-

3) die kleinen

4) die verminderten

Septimenaccorde,

5) die Molldreiklänge mit grosser Septime,

6) die übermässigen Dreiklänge mit grosser Septime.

G. Die Nonenaccorde zerfallen in

1) grosse und

2) kleine Nonenaccorde.

Dreissigstes Kapitel.

Nachtrag.

§ 249.

Wenn der Schüler sich die Uebungen in Sätzen mit den verschiedenen alterirten Accorden ernstlich hat angelegen sein lassen; so wird er gefunden haben, dass ihm die Erwerbung einer gewissen Geläufigkeit in der Erkennung und Handhabung des vierten alterirten Accordes am schwersten geworden ist.

Zu Nutz und Frommen des angehenden Componisten will ich darum den in §. 241 vielleicht wenig beachteten praktischen Fingerzeig hier noch besonders der Aufmerksamkeit anempfehlen und ihn mit einigen weitem Winken und Erläuterungen illustriren.

1) Der Unterschied zwischen dem 4. alterirten Accord und dem Haupt-Septimenaccord besteht, wie gesagt, an und für sich nur auf dem Papier, also nur für das Auge.

2) Jener Accord ist in allen Lagen für das Ohr nichts anders, als ein Haupt-Septimenaccord, und nur dann nimmt die bisherige Theorie ihm hinterher seinen ursprünglichen geläufigen Namen, wenn Septime und Grundton einen, früher niemals gewagten Weg einschlagen, d. h. wenn jene einen Halbton steigt und dieser einen Halbton fällt.

3) Dass man bei dem Aufwärtsschreiten der Septime mit ihr meist eine enharmonische Verwechselung vornimmt, geschah

ursprünglich wahrscheinlich nur der Sänger wegen, um den folgenden Halbton besser treffen zu können. Die Septime an und für sich bleibt ja trotzdem bei unsern temperirten Tonverhältnissen ganz derselbe Ton. Dabei entging man auch noch dem Allarmschlagen der Theoriker, die ein Hinaufschreiten der Septime bis dahin niemals zuliessen. Für sie war ja nun auf dem Papier die Septime verschwunden und durfte nun erst also maskirt allerdings auch steigen.

4) Da beide in Rede stehenden Accorde vor ihrer Auflösung, also in ihrem Auftreten, an die gleichen Gesetze gebunden sind; so folgt daraus, dass der 4. alterirte Accord überall nur da auftreten kann, wo auch der ihm gleichklingende Haupt-Septimenaccord auftreten darf.

5) Für den Componisten braucht also gar kein 4. alterirter Accord im hergebrachten Sinne zu existiren. Er ergreift jeden ihm zusagenden Haupt-Septimenaccord, schreibt ihn seiner Auflösung gemäss, bald so, bald anders und kann es sich vergegenwärtigen, oder auch nicht, dass die bisherige Theorie seinen Haupt-Septimenaccord dann einen alterirten Accord nennt, wenn er die Septime hinaufführt und darum meist mit ihr eine enharmonische Verwechselung vorgenommen hat. Durchaus nöthig ist das Letztere, wie wir längst wissen, in allen Fällen nicht.

6) Da nun also der Haupt-Septimenaccord und der 4. alterirte Accord im Grunde eine und dieselbe Sache unter zweierlei Namen und zweierlei Ableitungen sind, der erstere sich aber, aus mancherlei Gründen, unendlich viel leichter handhaben lässt, als der letztere, wenn er wirklich so gedacht wird; so ergibt sich für den praktischen Componisten, der keine scholastischen Spitzfindigkeiten liebt, ganz von selbst, dass er den bisherigen 4. alterirten Accord besser ganz als solchen ignorirt und statt dessen überall von dem ihm gleichlautenden Haupt-Septimenaccord ausgeht. Wozu denn auch sich einen, auf müh-

samen Umwegen gebildeten Accord aufhalsen, der in der Praxis nichts anders ist und daher auch nichts mehr leistet, als ein anderer, der Jedem schon geläufig ist?

7) Ich mache daher den Vorschlag, den hergebrachten 4. alterirten Accord als solchen fallen zu lassen. Nicht nur die Praxis gewinnt bei Annahme meines Vorschlages, sondern auch die Theorie. Erweiterte man nämlich zunächst den Begriff der »Alteration« (Umänderung) dahin, dass sie zweierlei umfasst:

1) entweder eine chromatische Erhöhung oder Vertiefung eines Accordintervalls, oder 2) eine enharmonische Verwechselung;

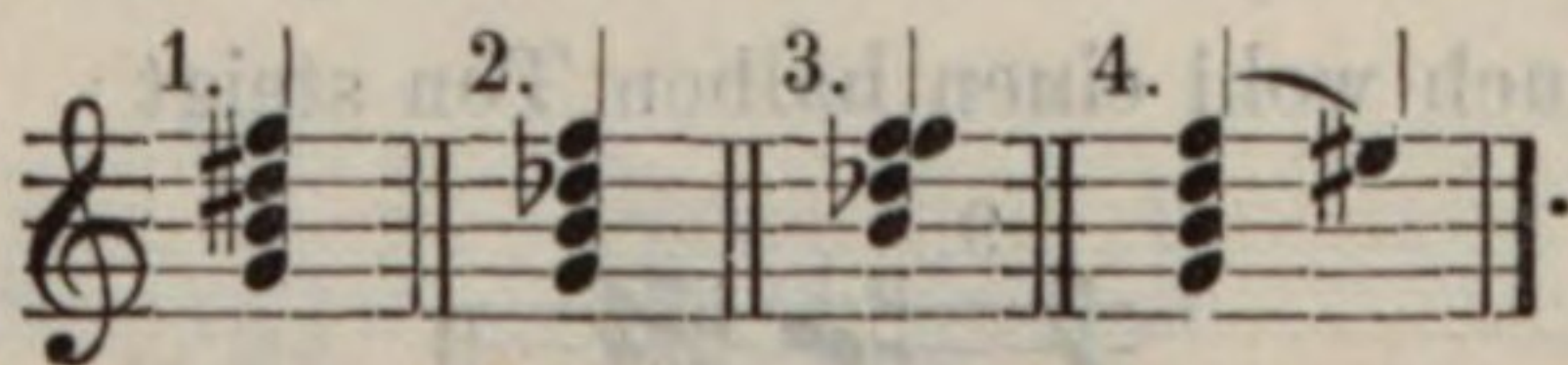
so behielten wir vor, wie nach unsere bis jetzt gebräuchlichen vier alterirten Accorde, die indess nun alle ihre Abstammung auf den einen Haupt-Septimenaccord zurückführten. Wie viel einfacher, übersichtlicher und praktischer!

Der neue Name für den nun anders abgeleiteten alterirten Accord könnte der Kürze wegen (enharmonisch) »verwechselter Haupt-Septimenaccord« sein.

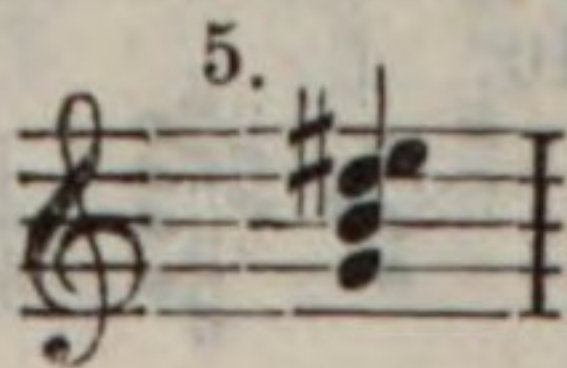
Unsere vier alterirten Accorde wären dann:

- 1) der erhöhte Haupt-Septimenaccord,
- 2) der vertiefte Haupt-Septimenaccord,
- 3) der vertiefte Haupt-Septimenaccord mit weggelassenem Grundton und
- 4) der verwechselte Haupt-Septimenaccord.

Dieselben z. B. auf g:



9) Würden wir dabei den, in etwa berühmten »übermässigen Quintsextaccord« einbüßen? Keineswegs. Der verwechselte Haupt-Septimenaccord in seiner Stammlage



ist ja dann gerade jener Accord, und nun erst findet die alte Lehre, dass der hergebrachte 4. alterirte Accord in der 1. Umkehrung, d. i. als übermässiger Quintsextaccord am beliebtesten ist, ihre naheliegende Begründung darin, dass fast alle Accorde in der Stammlage ihren klarsten Ausdruck haben.

10. Ueber die Auflösung des verwechselten Haupt-Septimenaccords ist nun Folgendes zu merken: Der Grundton schreitet einen Halbton abwärts, die verwechselte Septime einen Halbton aufwärts, während Terz und Quinte erst meist liegen bleiben und darnach sich einen Halbton abwärts bewegen:



Bewegen sich alle Töne gleichzeitig, so entsteht eine Quintenparallele:



Man kann diese Parallele indess auch bei gleichzeitiger Bewegung aller Stimmen dadurch vermeiden, dass man die Terz des alterirten Accordes verdoppelt und die eine ab-, die andere aufwärts führt:



11. Noch ist zu bemerken, dass die Quinte unseres Accordes in Rede auch wohl einen halben Ton steigt:



und dann nicht selten — wie die Septime — eine enharmonische Verwechslung erfährt:



wodurch jener Accord für das Auge eine Gestalt annimmt, die seine Mehrdeutigkeit noch vergrössert, indem er nun auch noch für einen Septimenaccord auf Cisis genommen werden kann.

12. Nun ist es zu empfehlen, mannigfache Uebungen mit dem verwechselten Haupt-Septimenaccord anzustellen. Zu dem Zwecke steht derselbe in dem folgenden Beispiele zunächst als übermässiger Quintsextaccord auf allen möglichen Stufen. Dasselbe ist namentlich auch ohne schriftliche Aufzeichnung in mehrere Tonarten zu übertragen:

11.

The musical exercise consists of three systems, each with a treble and bass staff. The chords are labeled with letter names below the bass staff:

- System 1: c, h, ces, b, b, a, a, gis
- System 2: as, g, g, fis, ges, f, f, e, e, dis
- System 3: es, d, d, cis, des, c

Darnach möge man auch die drei Umkehrungen in verschiedenen Tonarten üben. Z. B.:

12.

c h c h c h g fis

es d d cis

Aus vorstehenden Beispielen in Nr. 11 und 12 ersieht man, dass der Grundton des verwechselten Haupt-Septimenaccords stets eine Stufe fällt, also z. B. nicht von Cis nach C, sondern von Des nach C.

13. Wir wissen, dass aus einem Haupt-Septimenaccord durch chromatische Erhöhung seines Grundtones ein verminderter Septimenaccord entsteht:

13.

Das trifft auch zu bei dem in Rede stehenden Accord, da er ja wesentlich ein Haupt-Septimenaccord ist, er mag so, oder anders geschrieben werden. Der weitere Fortschritt dieses verminderten Septimenaccords ist dann natürlich derjenige, der in diesem Accord begründet ist:

14.

14. Nun möge man aus den hier entwickelten Gesichtspunkten die Sätze unter § 244 nochmals durchnehmen und erst dann wieder ähnliche Sätze bilden, worin entweder der eine, oder andere alterirte Accord, oder alle vorkommen. Hier nur noch ein dahin gehörendes Beispiel:

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps).
 System 1: Labeled '15.' at the beginning. It contains three measures of music.
 System 2: Contains four measures. The first measure is labeled '1.' and the last measure is labeled '3.'.
 System 3: Contains four measures. The first measure is labeled '2.' and the last measure is labeled '4.'. The exercises involve various chord progressions and melodic lines.

§ 250.

Schliesslich rathe ich nun dem Lernenden, alles bis jetzt erworbene musikalische Wissen, so weit thunlich, in eigenen Compositionen möglichst zu verwerthen und darum eine der angenehmsten und nützlichsten Uebungen in der Bildung der ver-

schiedenartigsten Sätze noch lange fortzusetzen, bald in freien Fantasien am Klavier, bald in schriftlichen Aufzeichnungen, bald ein-, bald mehrstimmig.

Mit diesen vielseitigen Uebungen im eigenen Schaffen verbinde man das eingehende Studium solcher Compositionen, die nun grösstentheils verständlich sind — mehrstimmige Choräle, einfache Sätze für Orgel und für mehrstimmigen Gesangu. s. w. — und zwar in Bezug auf alle darin bis jetzt besprochenen und geübten Momente.

Einer solchen vielseitigen Betrachtung sind zunächst auch die nachfolgenden Sätze zu unterwerfen, welche als einige herausgegriffene Beispiele zu jenen empfohlenen Uebungen im eigenen Schaffen mittels des nun erworbenen Materials dienen mögen.

Das Ziel bei diesen länger fortzusetzenden Bildungen ist freies Verfügen über die dargebotenen Mittel.

Uebung macht den Meister.

§ 251.

Die, in den nachfolgenden Sätzen angebrachten Trennungsstriche sind keine Taktstriche, aber in der Regel werden sie dazu bei der spätern Vollendung der Composition. Und zwar zu den gewichtigsten, denn die meist noch hinzutretenden Taktstriche haben mit jenen intensiv nicht gleiche Bedeutung.

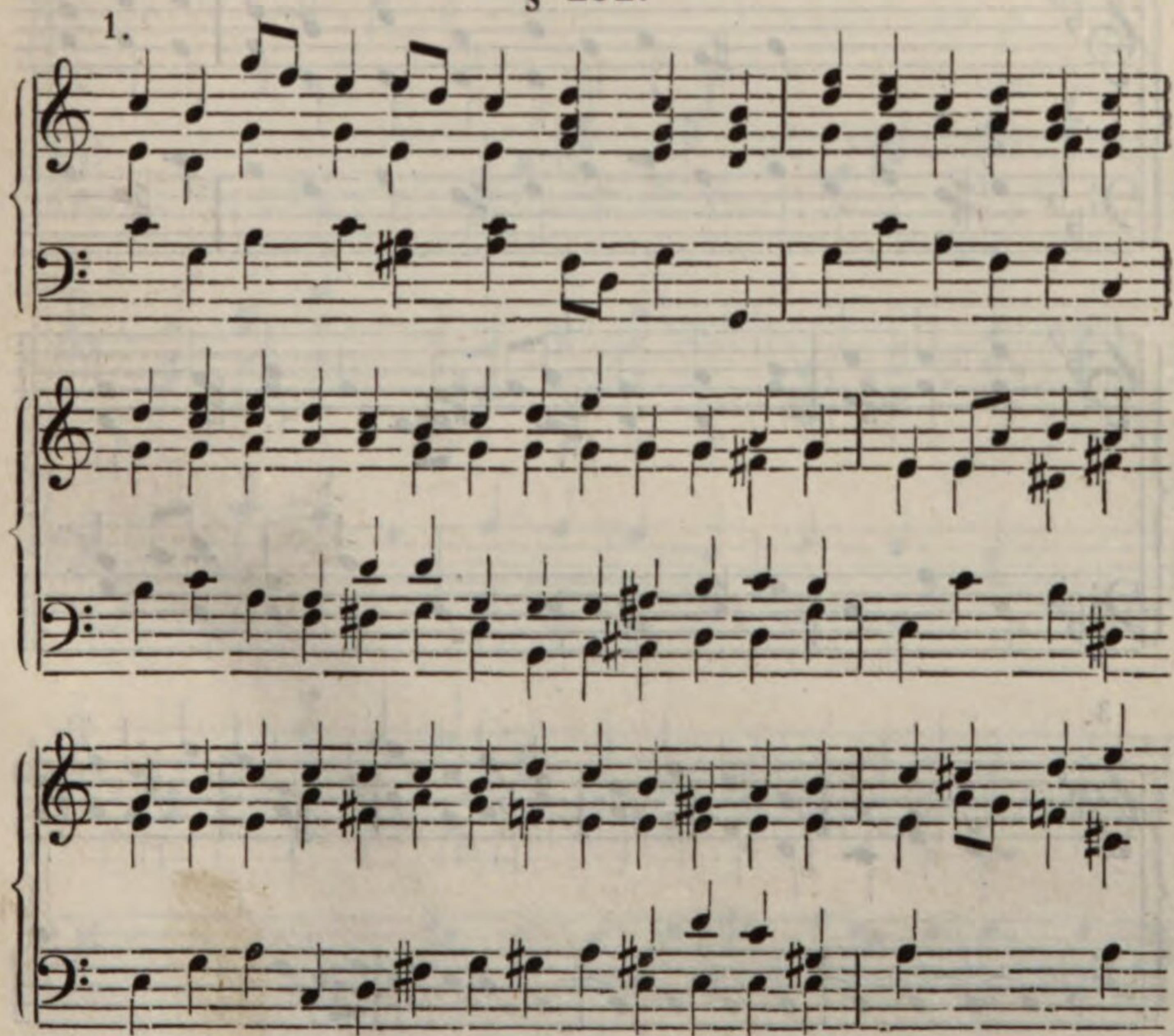
Diese Trennungsstriche sind zugleich, wenn man will, Verbindungszeichen oder Bindestriche, indem sie einerseits das, als kleinere Einheit gedachte Ganze, das in einem Zuge entworfene Tonbild einrahmen und andererseits dasselbe abgränzen von andern nachahmenden, oder freien Gegensätzen. Sie erwachsen daher in der Anlage gleichsam von selbst aus der Natur und Construction der Composition und werden darum auch am besten fortschreitend mit derselben gesetzt, nicht erst schliesslich hinterher.

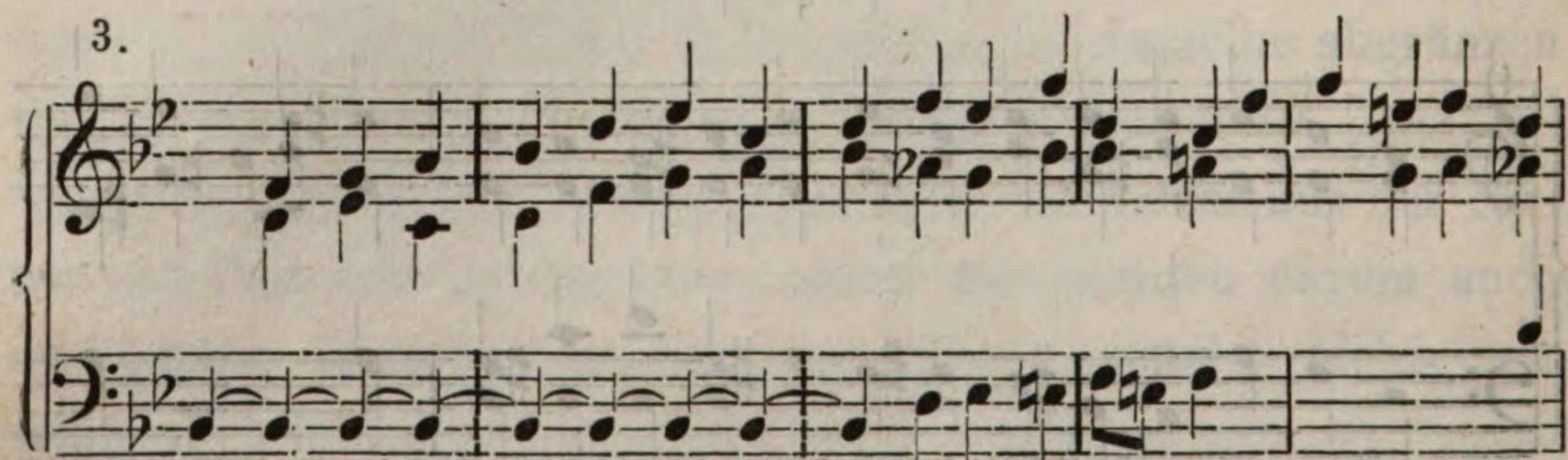
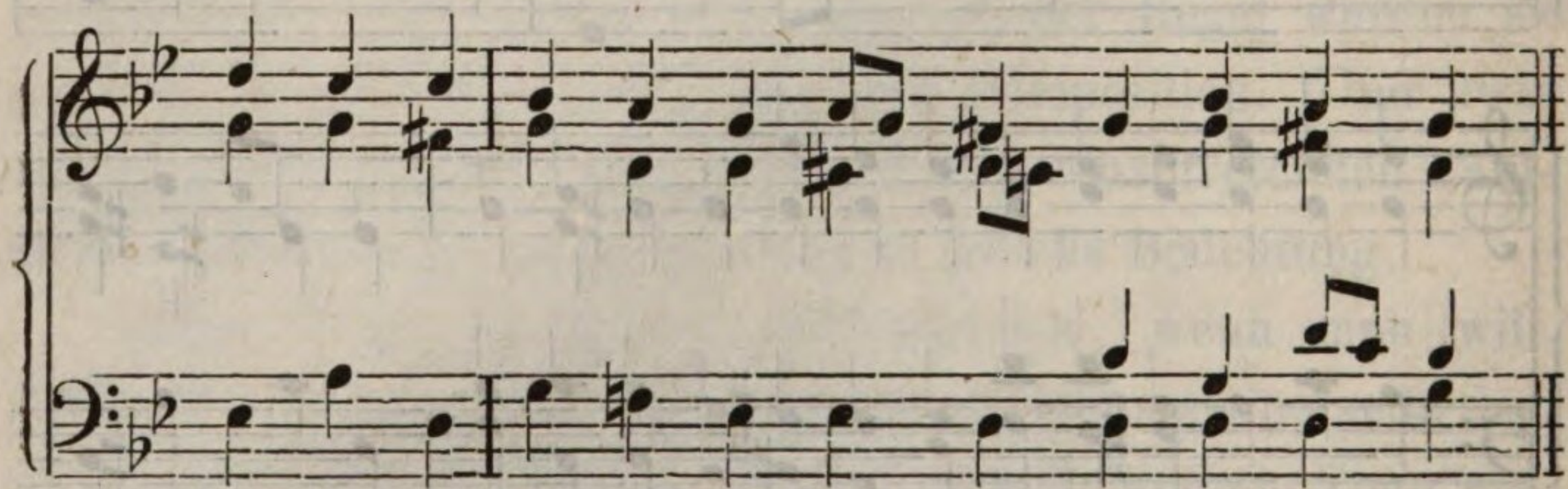
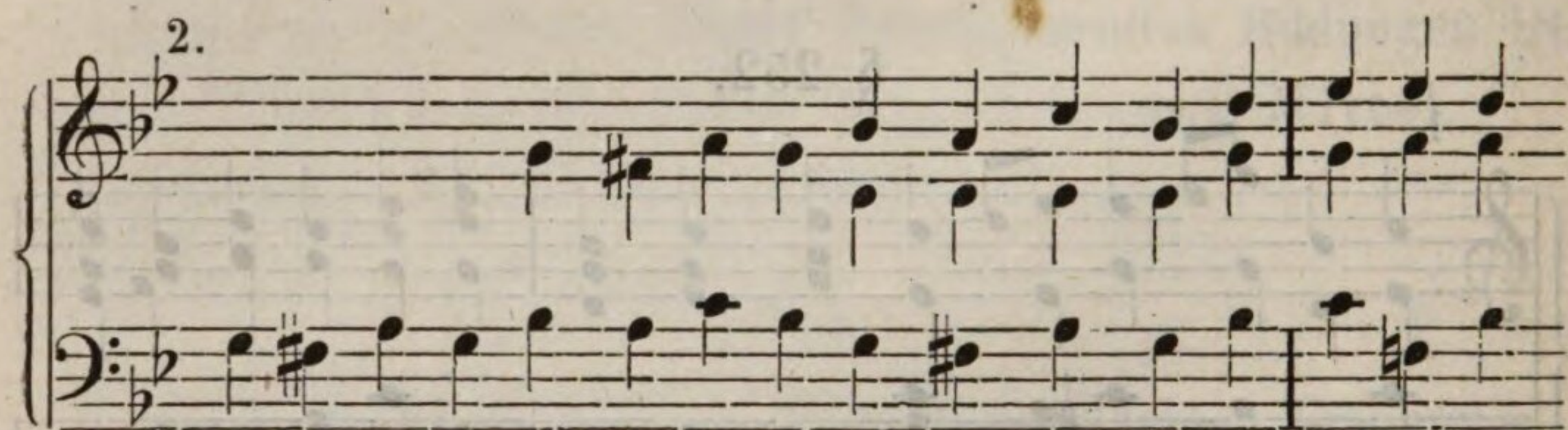
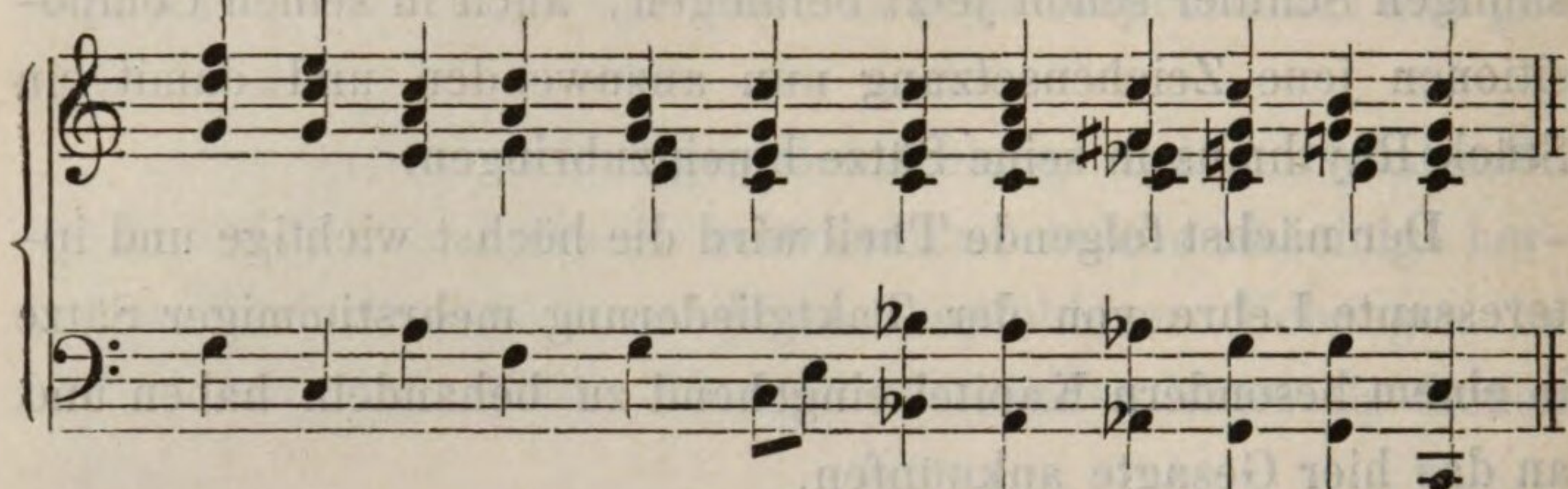
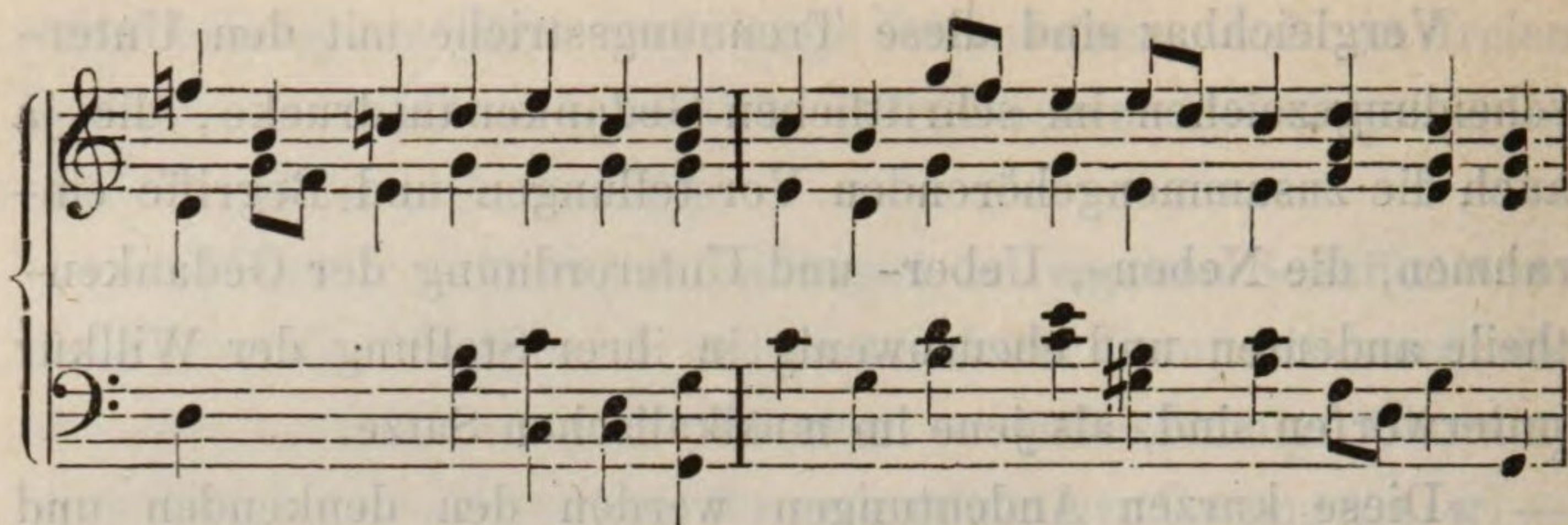
Vergleichbar sind diese Trennungsstriche mit den Unterscheidungszeichen im schriftlichen Gedankenausdrucke, die ja auch die zusammengehörenden Vorstellungen und Begriffe einrahmen, die Neben-, Ueber- und Unterordnung der Gedankentheile andeuten und ebensowenig in ihrer Stellung der Willkür unterworfen sind, als jene im musikalischen Satze.

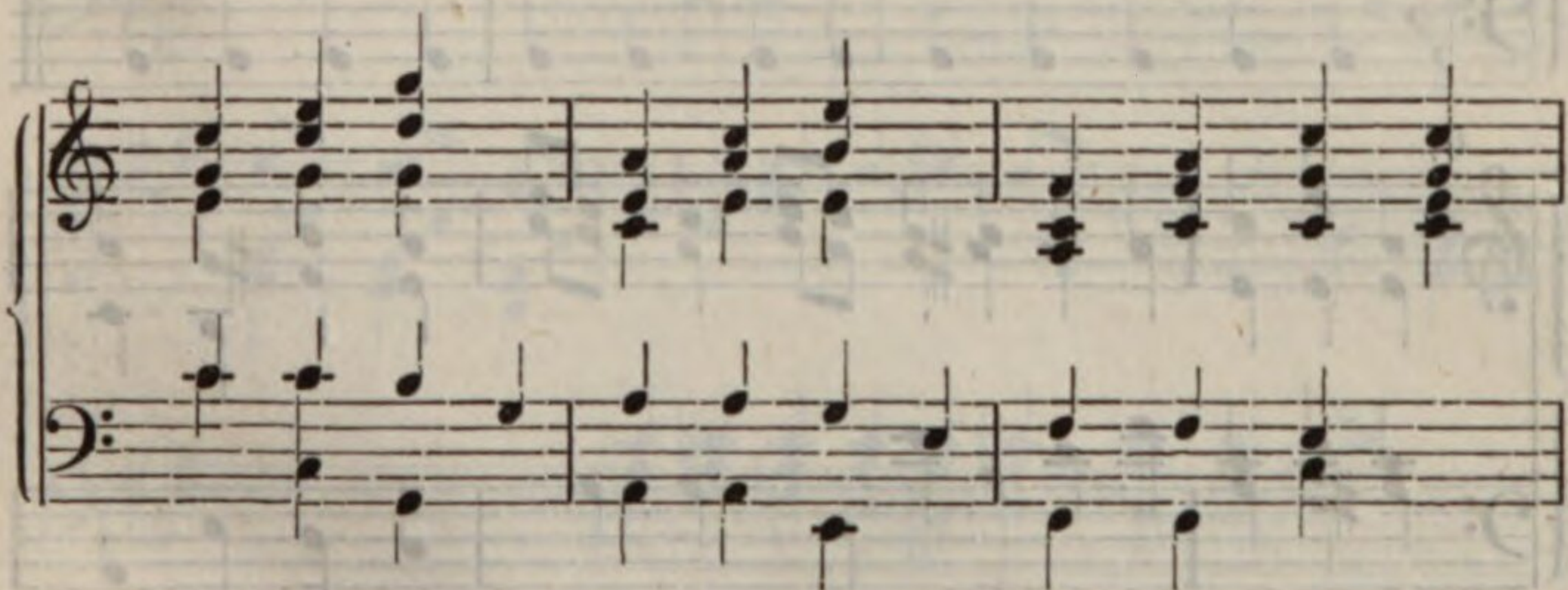
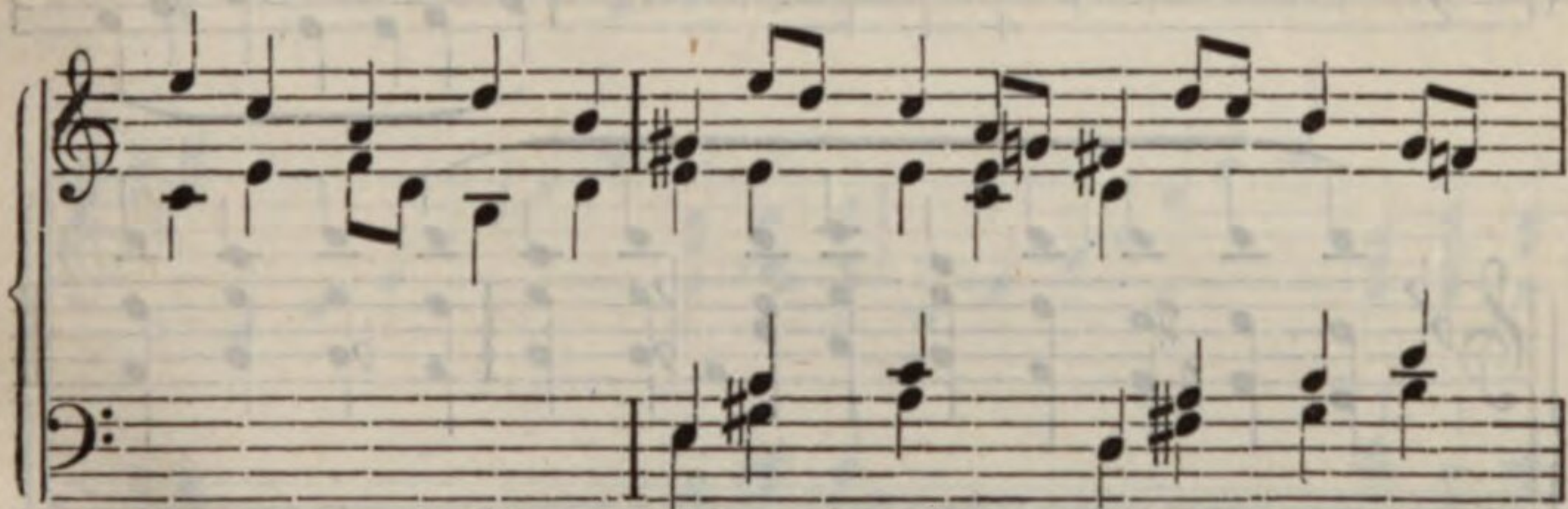
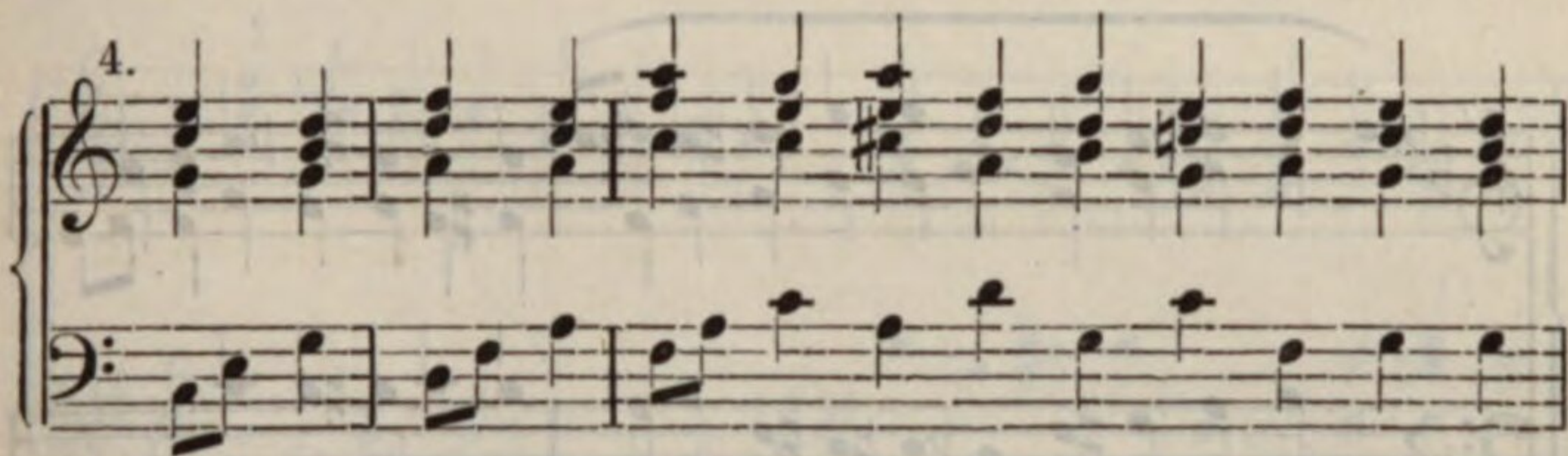
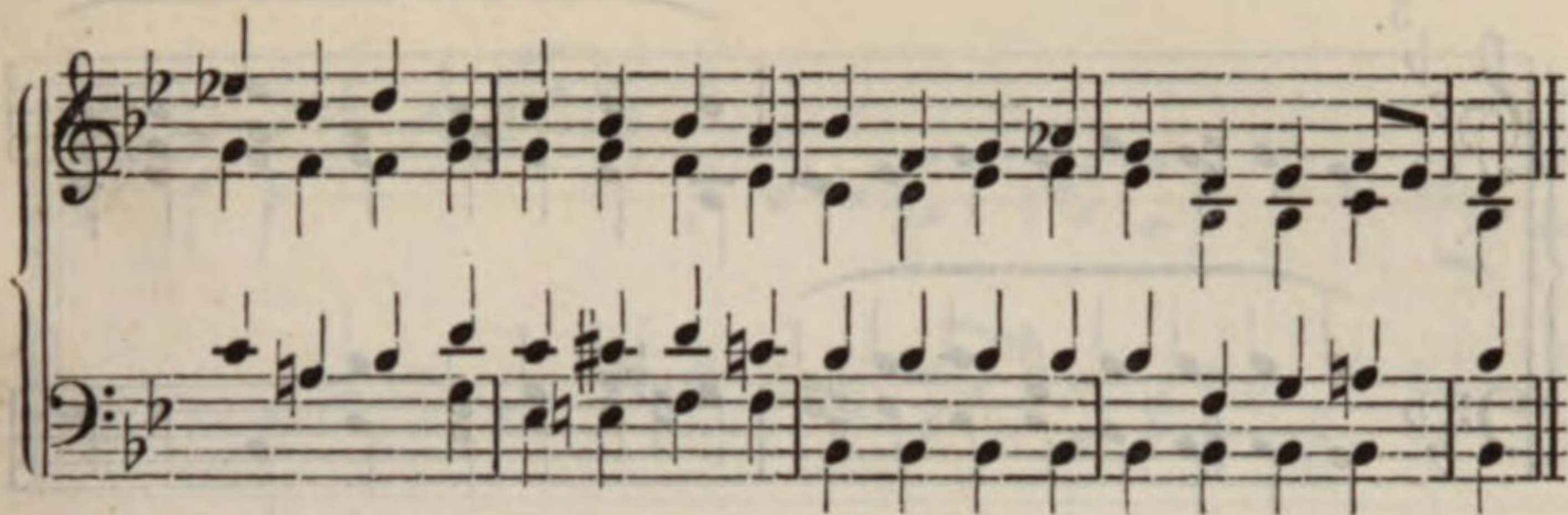
Diese kurzen Andeutungen werden den denkenden und sinnigen Schüler schon jetzt befähigen, auch in seinen Compositionen jene Zeichensetzung nun anzuwenden und damit ein Stück Rhythmus in seine Sätze hineinzubringen.

Der nächst folgende Theil wird die höchst wichtige und interessante Lehre von der Taktgliederung mehrstimmiger Sätze in einem besondern Kapitel eingehend zu behandeln haben und an das hier Gesagte anknüpfen.

§ 252.







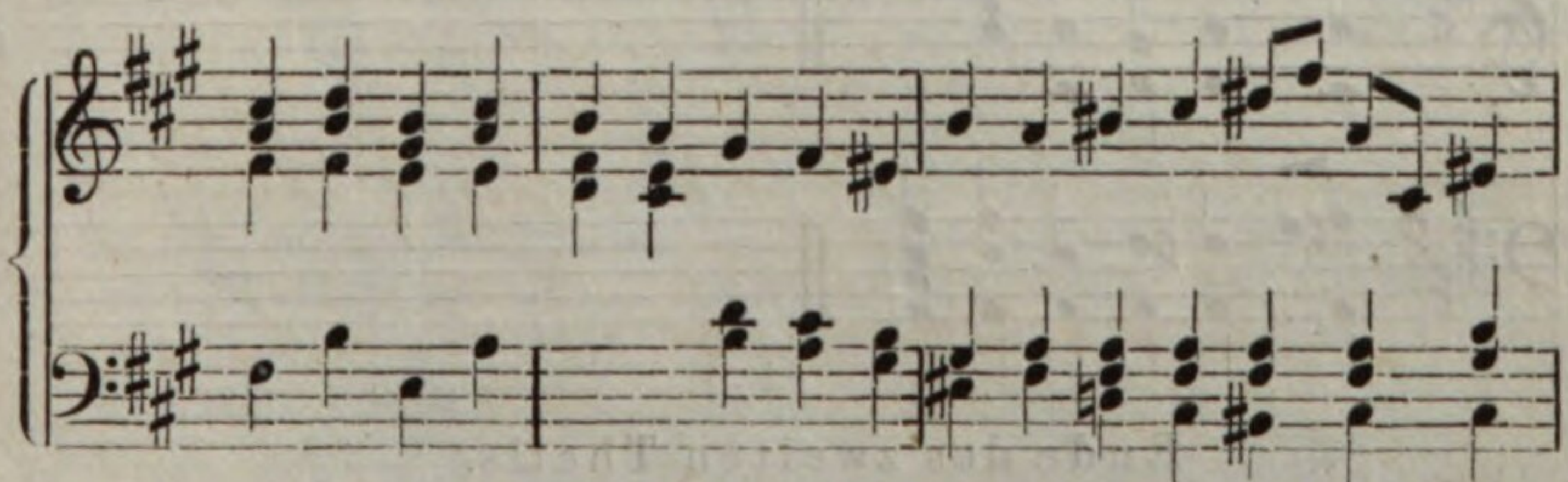
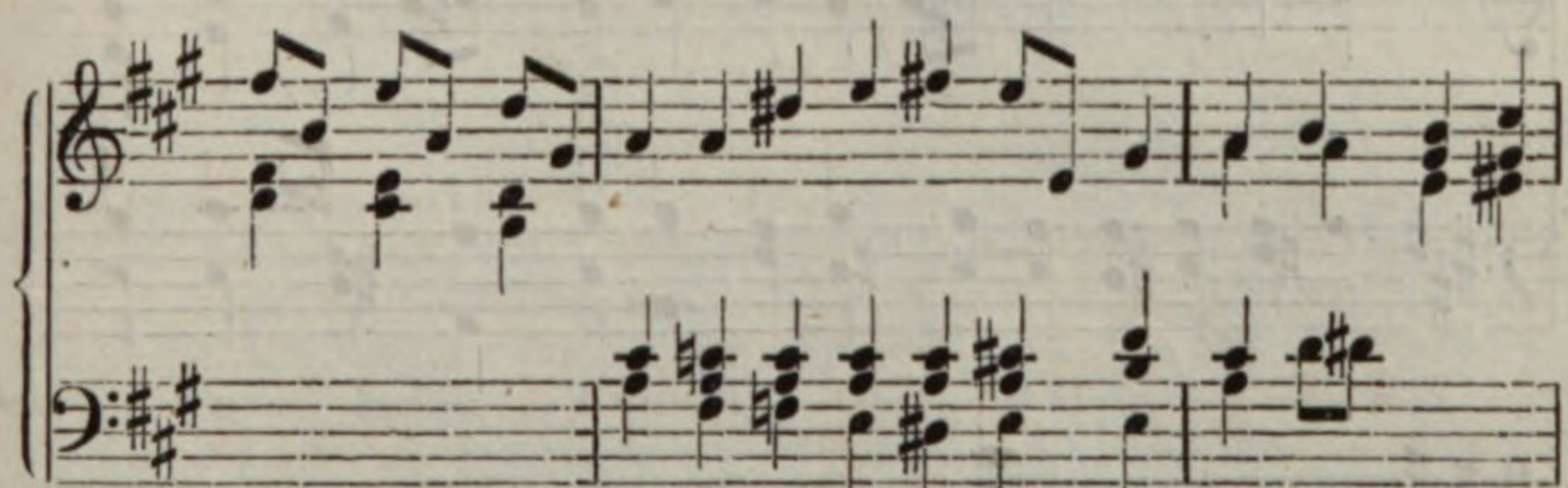
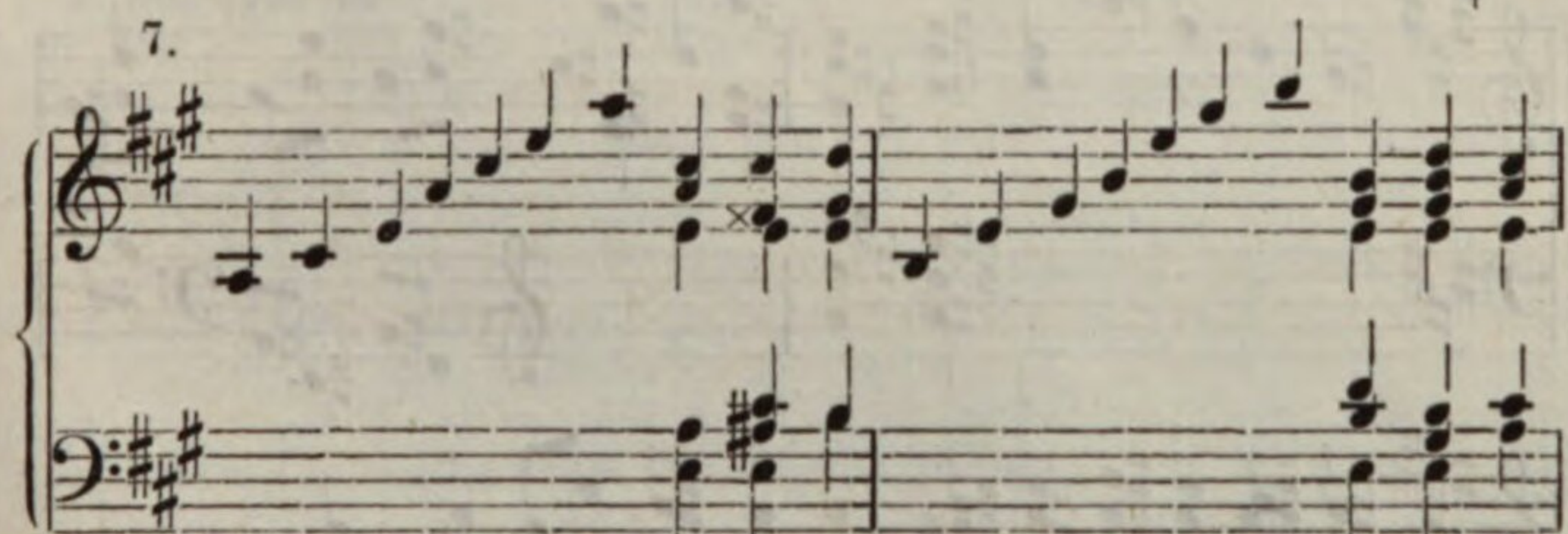
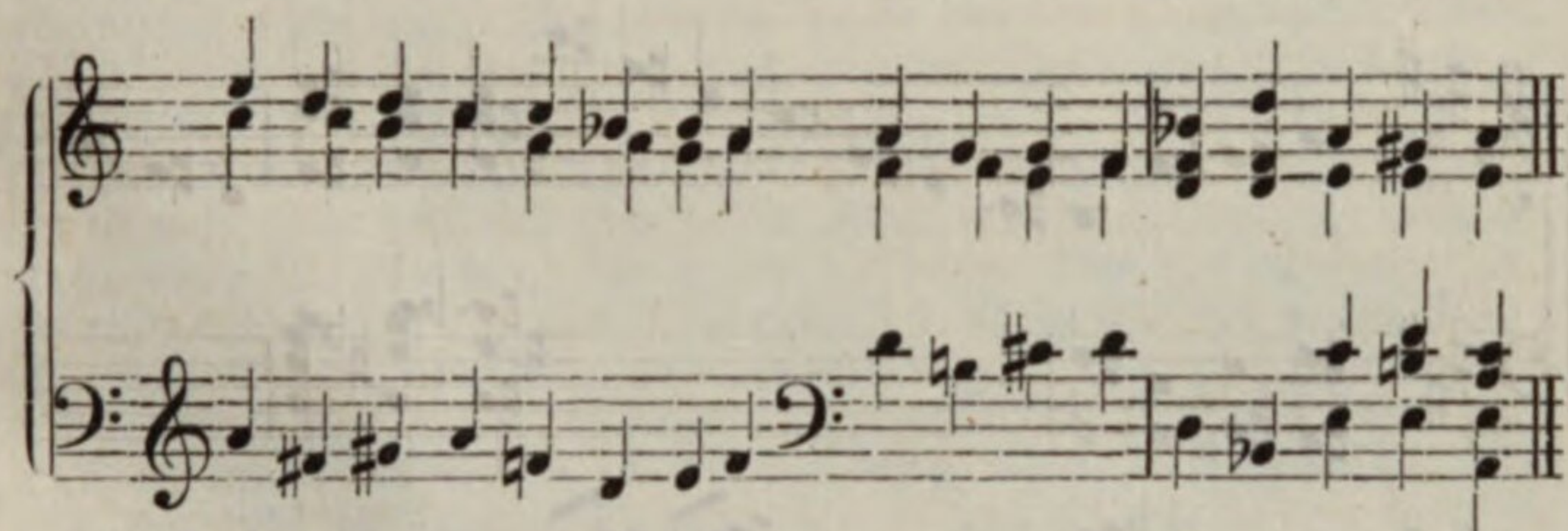
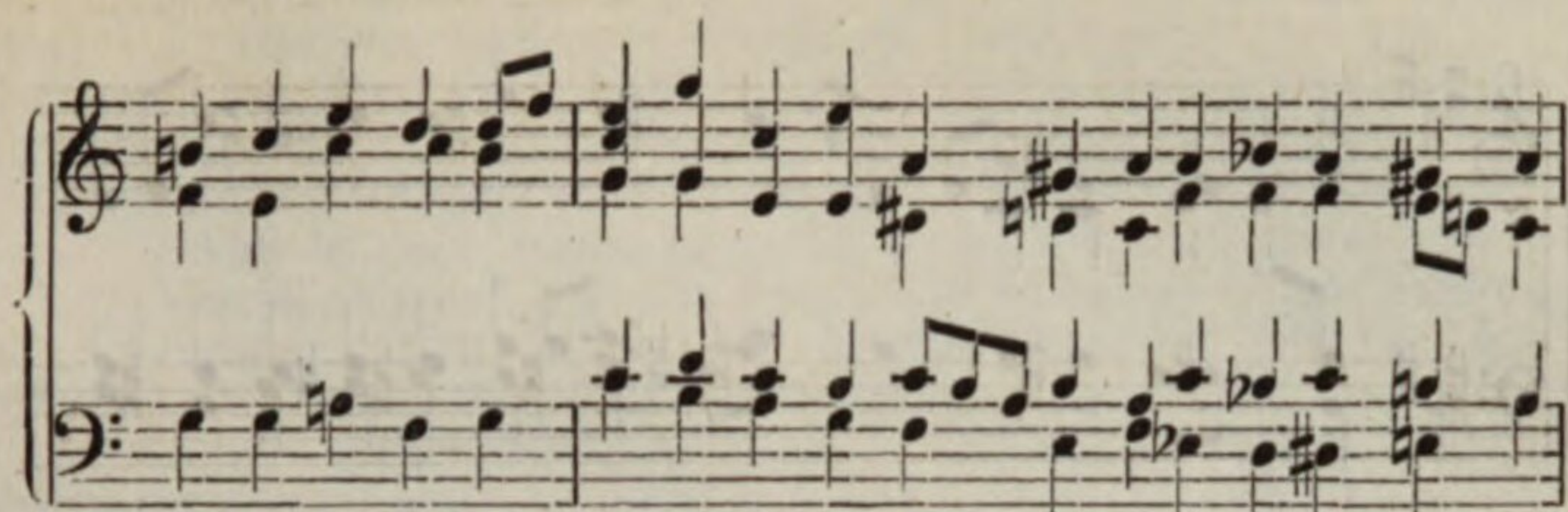
A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The music is written in a clear, legible hand. The first staff contains the first two measures of the melody, and the second staff contains the next two measures. The melody is a simple, catchy tune, and the bass line provides a steady accompaniment. The score is a single system, and the music is written in a single key and time signature. The handwriting is in black ink on aged paper. The score is a single system, and the music is written in a single key and time signature. The handwriting is in black ink on aged paper. The score is a single system, and the music is written in a single key and time signature. The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for "The Bird Song" (Op. 10, No. 1) by Robert Schumann. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a double bar line. The handwriting is in ink on aged paper.

6.

The musical score for 'The Rose Tree' is written for a piano. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, joined by a brace on the left. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The treble staff contains a melody of eighth and sixteenth notes, with some chords. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a double bar line.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on two staves, a treble staff (top) and a bass staff (bottom), both with a C-clef. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a historical style, featuring various note values including minims, crotchets, and quavers. The notation includes many beamed notes and rests. The paper shows signs of age, with some staining and wear along the edges. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of an early printed or handwritten musical manuscript.



The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Ende des zweiten Theils.

W. Dyckerhoff. Längst schon lag es in dem Gefühl jedes Jüngers der Kunst, dass durch die bisherige Art und Weise, Compositionslehre vorzutragen, kein Einziger auf den Weg wahren musikalischen Schaffens geführt werden könne. Man verschwieg dies jedoch und setzte sein Vertrauen auf das Genie, welches sich aus eigener Kraft über die gezogenen Schranken erheben werde. Ein Erklimmen des Parnassus schien unmöglich gemacht. Alles was man in gutgemeinter Absicht that, häufte nur noch mehr Mühseligkeiten auf den Weg. Ich habe einmal gelesen, dass der chinesische Pädagoge seinen Zopf brauche, um seine Schüler damit zu züchtigen. Wir befinden uns aber in dieser Hinsicht selber im Reiche der Mitte. Der Zopf unserer musikalischen Lehrbücher ist eine Geissel der Schüler. Que faire! Es ist nicht leicht, ihm mit der Scheere beizukommen. „Er dreht sich links, er dreht sich rechts; der Zopf der hängt ihm hinten.“ Am rechten Ende hat ihn D. gepackt, nachdem er ein Vierteljahrhundert auf dem Anstand gewesen. In seiner Compositionsschule wird ein neuer, vielversprechender Weg vorgezeichnet, Musik zu studiren. Dass er in geistreicher Weise das Interesse zunächst auf die Melodie lenkt und darüber seine eingehenden Forschungen darlegt, ist jedenfalls ein Hauptvorzug des Werkes. Die unterrichtende Form der analytischen Induction, vermittelt deren er den Leser die Resultate wie von selbst finden lässt, trägt nicht wenig dazu bei, dem Werke eine der ersten Stellen unter den Lehrbüchern dieses Faches zu sichern. Es gebührt ihm ganz derselbe ehrenvolle Platz im theoretischen Musikunterricht, welchen die von Dupuis eingeführte Methode im Zeichenunterrichte einnimmt. Beide haben das Verdienst, gegen den alten Schlendrian mit den einfachsten und doch schärfsten Waffen anzukämpfen und neue, naturgemässe, sicher und schnell zum Ziele führende Bahnen zu eröffnen. Wir bemerken nur noch, dass der Stil eine seltene Klarheit und Rundung besitzt. —

Euterpe (1870, 6): „Melodiebildung! ein bedeutsames Wort.“ — — Nachdem die Grundzüge des Inhalts des ersten Theiles beistimmend mitgetheilt sind, fährt die Beurtheilung also fort: „Diese Schrift hat das Verdienst, das von der Melodie Lehrbare in dem Kreise des Chorals und des Volksliedes wirklich zu lehren und dies in klarer und geistvoller Weise zu thun. Schon beim Erscheinen der ersten Auflage äusserten sich mehrere Journale in diesem Sinne. — —

Hartmann's Volksschule (1870, 7. Heft, Stuttgart): Der Verfasser hat einen neuen, ganz andern Weg eingeschlagen, als die, welche er in seiner Vorrede Theoretiker nennt, und gegen welche er, gestützt auf die Werke der Meister, scharf zu Felde zieht. — — So ist es nicht zu verwundern, wenn der erste Theil die Einführung in die Melodiebildung behandelt, also das, mit dem die Theoretiker sonst aufgehört haben, nämlich die Melodie. — — Die tief durchdachte, gleichwohl aber anziehend, klar und populär dargestellte Behandlung des Stoffs lässt den einigermaassen aufmerksamen Leser erkennen, dass derselbe mit dem, was er uns vorführt, im Reinen ist. Die Methode, der er sich hierbei bedient hat, ist die genetische, d. h. diejenige, durch welche der Lehrgegenstand im Geiste vorbereitet und erzeugt, seine Entstehungsweise vollständig erkannt wird. — — — Möge es dem Verfasser gelingen, sein begonnenes Werk glücklich zu Ende zu führen. Dem Erscheinen der weitem Theile der Compositionsschule wird von allen Seiten mit grosser Spannung entgegengesehen. —

In ähnlicher Weise äussern sich noch andere Stimmen.

Im Verlage von **Friedr. Brandstetter** in Leipzig ist erschienen :

S. Bönike,
Chorgesangschule.

Erster Cursus,

enthaltend 92 ein- und zweistimmige Uebungen und Gesänge in leitereigenen Tönen für Sopran und Alt.

Siebzehnte Auflage. 8. 2 Bogen. Preis 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Zweiter Cursus,

enthaltend 66 mehrstimmige (meistentheils dreistimmige) Uebungen und Gesänge für Sopran und Alt.

Dritte Auflage. 8. 3 Bogen. Preis 5 Ngr.

Dritter Cursus,

enthaltend 89 Uebungen, Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauch für Gymnasien, Realschulen und Gesangvereine.

Partitur. Zweite Auflage. 6 Bogen. Preis 12 Ngr.

Jede der 4 Stimmen (à 2 Bogen) 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

H. Bönicke,
Chorgesangschule für Männerstimmen,

enthaltend 66 zwei- und vierstimmige Uebungen und Gesänge zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Realschulen, sowie für jeden Männergesangsverein.

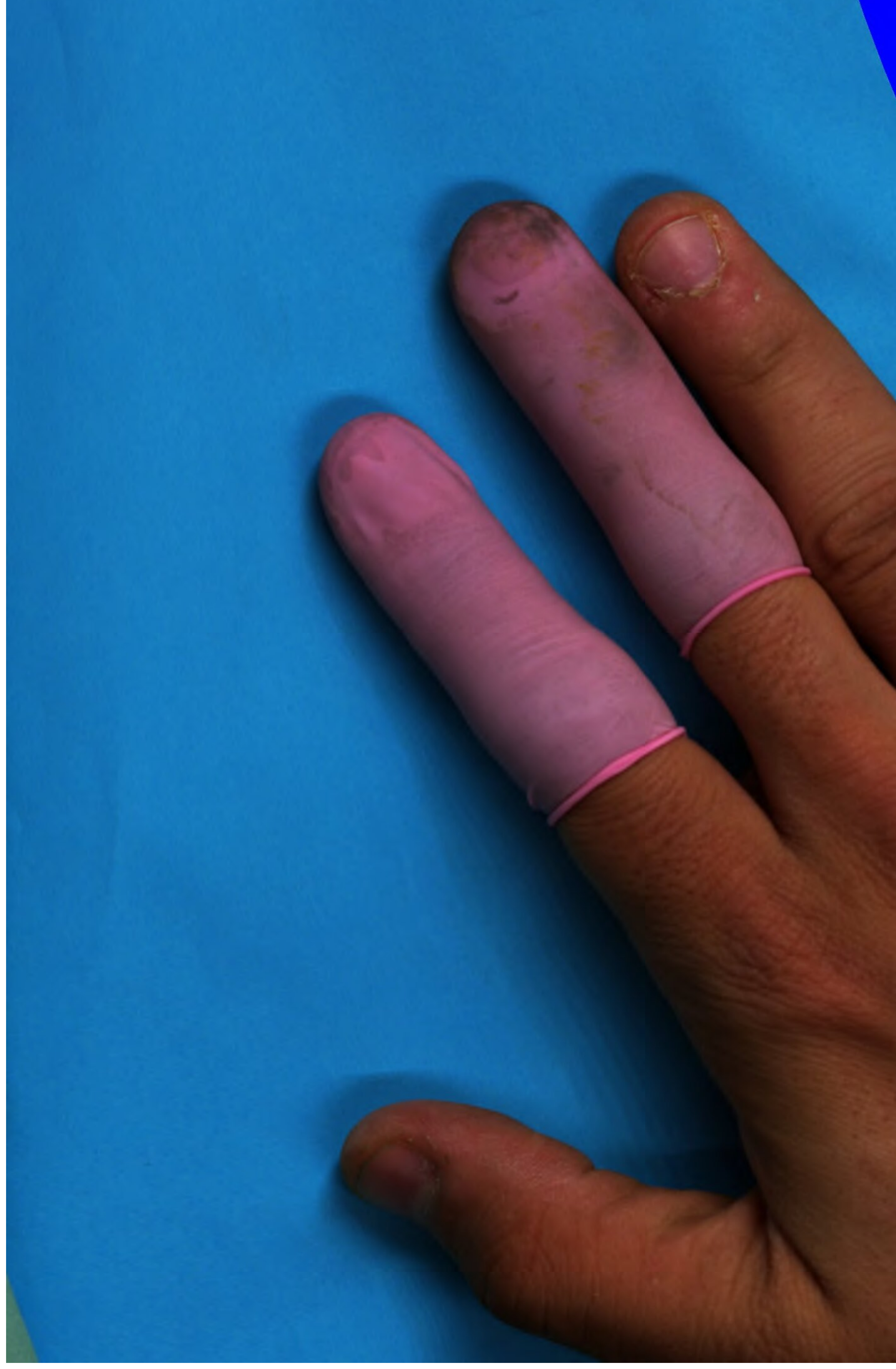
8. 6 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 12 Ngr.

Der süddeutsche Schulbote (1864, Nr. 16) empfiehlt dieses Werkchen mit folgenden Worten :

Mit wahrer Freude blättert man ein musikalisch so reiches, methodisch so wohldurchdachtes, von Anfang bis Ende den talentvollen Künstler und umsichtigen Lehrer bekundendes Büchlein durch. Da ist Theorie und Praxis verbunden in einer Weise, wie sie nicht trefflicher sein könnte, da ist Rücksicht genommen auf Ausbildung nicht nur des Wissens, sondern der Stimme und Stimmregister sowohl bei Brust- als bei Kopfstimme, auf gute Aussprache, auf das dynamische Moment, auf Polyphonie, auf stufenmässiges Fortschreiten, auf Bekanntwerden auch mit den theoretischen Gesetzen und Regeln, und das Alles an der Hand solch instructiver, tief durchdachter und doch zugleich so melodiöser, ansprechender Tonstücke, wie wir solches in der gegenwärtigen Literatur nicht leicht mehr finden.

S. Bönicke,
Die Kunst des freien Orgelspiels.
Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen.

gr. 8. 12 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.



Im Verlage von **Friedr. Brandstetter** in Leipzig ist erschienen :

S. Bönike,
Chorgesangschule.

Erster Cursus,

enthaltend 92 ein- und zweistimmige Uebungen und Gesänge in leitereigenen Tönen für Sopran und Alt.

Siebzehnte Auflage. 8. 2 Bogen. Preis 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Zweiter Cursus,

enthaltend 66 mehrstimmige (meistentheils dreistimmige) Uebungen und Gesänge für Sopran und Alt.

Dritte Auflage. 8. 3 Bogen. Preis 5 Ngr.

Dritter Cursus,

enthaltend 89 Uebungen, Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauch für Gymnasien, Realschulen und Gesangvereine.

Partitur. Zweite Auflage. 6 Bogen. Preis 12 Ngr.

Jede der 4 Stimmen (à 2 Bogen) 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

H. Bönicke,
Chorgesangschule für Männerstimmen,

enthaltend 66 zwei- und vierstimmige Uebungen und Gesänge zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Realschulen, sowie für jeden Männergesangverein.

8. 6 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 12 Ngr.

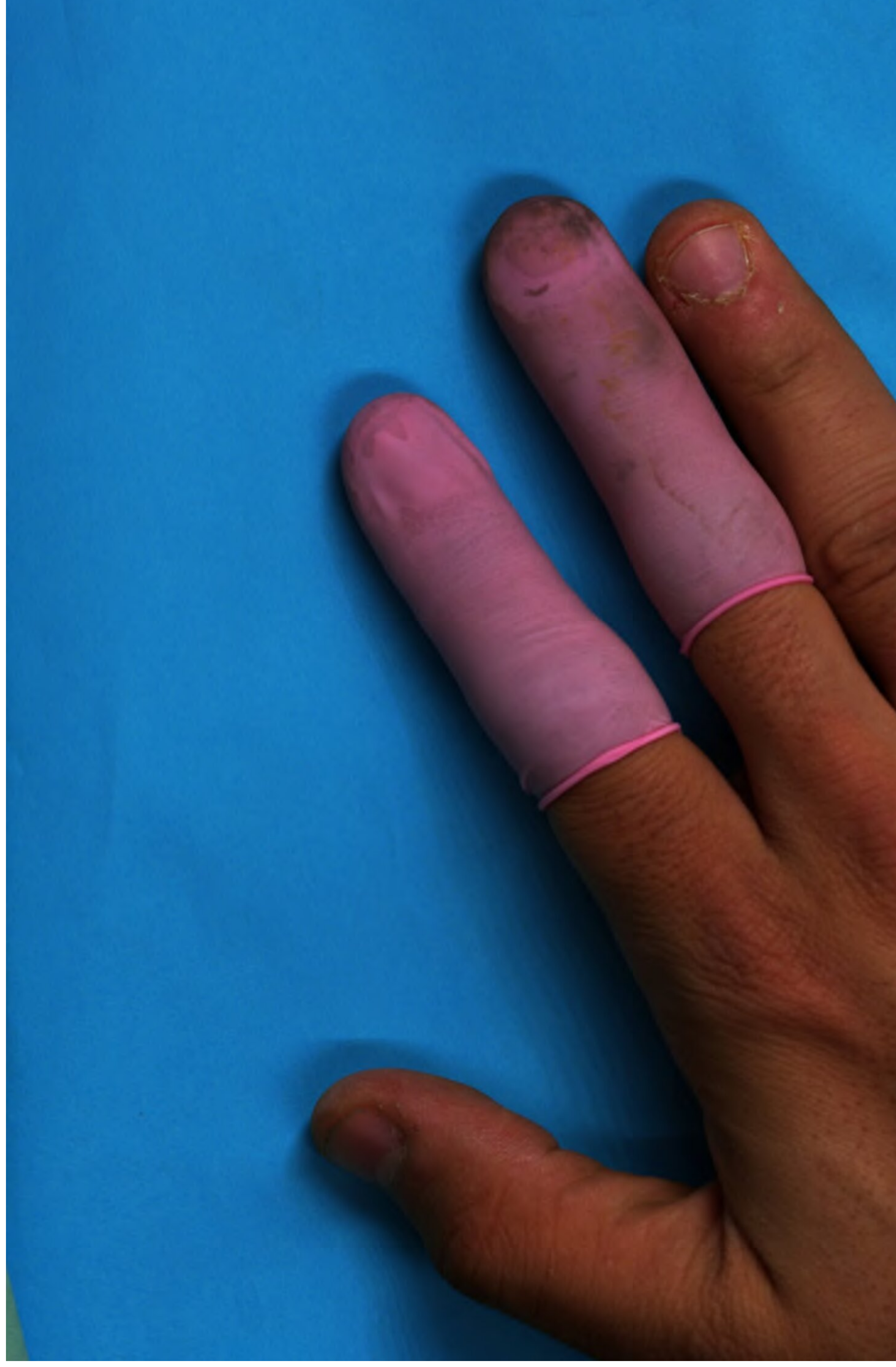
Der süddeutsche Schulbote (1864, Nr. 16) empfiehlt dieses Werkchen mit folgenden Worten :

Mit wahrer Freude blättert man ein musikalisch so reiches, methodisch so wohldurchdachtes, von Anfang bis Ende den talentvollen Künstler und umsichtigen Lehrer bekundendes Büchlein durch. Da ist Theorie und Praxis verbunden in einer Weise, wie sie nicht trefflicher sein könnte, da ist Rücksicht genommen auf Ausbildung nicht nur des Wissens, sondern der Stimme und Stimmregister sowohl bei Brust- als bei Kopfstimme, auf gute Aussprache, auf das dynamische Moment, auf Polyphonie, auf stufenmässiges Fortschreiten, auf Bekanntwerden auch mit den theoretischen Gesetzen und Regeln, und das Alles an der Hand solch instructiver, tief durchdachter und doch zugleich so melodiöser, ansprechender Tonstücke, wie wir solches in der gegenwärtigen Literatur nicht leicht mehr finden.

S. Bönicke,
Die Kunst des freien Orgelspiels.

Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen.

gr. 8. 12 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.



Im Verlage von **Friedr. Brandstetter** in Leipzig ist erschienen :

S. Bönike,
Chorgesangschule.

Erster Cursus,

enthaltend 92 ein- und zweistimmige Uebungen und Gesänge in leitereigenen Tönen für Sopran und Alt.

Siebzehnte Auflage. 8. 2 Bogen. Preis 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Zweiter Cursus,

enthaltend 66 mehrstimmige (meistentheils dreistimmige) Uebungen und Gesänge für Sopran und Alt.

Dritte Auflage. 8. 3 Bogen. Preis 5 Ngr.

Dritter Cursus,

enthaltend 89 Uebungen, Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauch für Gymnasien, Realschulen und Gesangvereine.

Partitur. Zweite Auflage. 6 Bogen. Preis 12 Ngr.

Jede der 4 Stimmen (à 2 Bogen) 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

H. Bönicke,
Chorgesangschule für Männerstimmen,

enthaltend 66 zwei- und vierstimmige Uebungen und Gesänge zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Realschulen, sowie für jeden Männergesangsverein.

8. 6 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 12 Ngr.

Der süddeutsche Schulbote (1864, Nr. 16) empfiehlt dieses Werkchen mit folgenden Worten :

Mit wahrer Freude blättert man ein musikalisch so reiches, methodisch so wohldurchdachtes, von Anfang bis Ende den talentvollen Künstler und umsichtigen Lehrer bekundendes Büchlein durch. Da ist Theorie und Praxis verbunden in einer Weise, wie sie nicht trefflicher sein könnte, da ist Rücksicht genommen auf Ausbildung nicht nur des Wissens, sondern der Stimme und Stimmregister sowohl bei Brust- als bei Kopfstimme, auf gute Aussprache, auf das dynamische Moment, auf Polyphonie, auf stufenmässiges Fortschreiten, auf Bekanntwerden auch mit den theoretischen Gesetzen und Regeln, und das Alles an der Hand solch instructiver, tief durchdachter und doch zugleich so melodiöser, ansprechender Tonstücke, wie wir solches in der gegenwärtigen Literatur nicht leicht mehr finden.

S. Bönicke,
Die Kunst des freien Orgelspiels.
Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen.

gr. 8. 12 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Im Verlage von **Friedr. Brandstetter** in Leipzig ist erschienen :

S. Bönicke,
Chorgesangschule.

Erster Cursus,

enthaltend 92 ein- und zweistimmige Uebungen und Gesänge in leitereigenen Tönen für Sopran und Alt.

Siebzehnte Auflage. 8. 2 Bogen. Preis 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Zweiter Cursus,

enthaltend 66 mehrstimmige (meistentheils dreistimmige) Uebungen und Gesänge für Sopran und Alt.

Dritte Auflage. 8. 3 Bogen. Preis 5 Ngr.

Dritter Cursus,

enthaltend 89 Uebungen, Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauch für Gymnasien, Realschulen und Gesangvereine.

Partitur. Zweite Auflage. 6 Bogen. Preis 12 Ngr.

Jede der 4 Stimmen (à 2 Bogen) 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

H. Bönicke,
Chorgesangschule für Männerstimmen,

enthaltend 66 zwei- und vierstimmige Uebungen und Gesänge zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Realschulen, sowie für jeden Männergesangverein.

8. 6 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 12 Ngr.

Der süddeutsche Schulbote (1864, Nr. 16) empfiehlt dieses Werkchen mit folgenden Worten :

Mit wahrer Freude blättert man ein musikalisch so reiches, methodisch so wohldurchdachtes, von Anfang bis Ende den talentvollen Künstler und umsichtigen Lehrer bekundendes Büchlein durch. Da ist Theorie und Praxis verbunden in einer Weise, wie sie nicht trefflicher sein könnte, da ist Rücksicht genommen auf Ausbildung nicht nur des Wissens, sondern der Stimme und Stimmregister sowohl bei Brust- als bei Kopfstimme, auf gute Aussprache, auf das dynamische Moment, auf Polyphonie, auf stufenmässiges Fortschreiten, auf Bekanntwerden auch mit den theoretischen Gesetzen und Regeln, und das Alles an der Hand solch instructiver, tief durchdachter und doch zugleich so melodiöser, ansprechender Tonstücke, wie wir solches in der gegenwärtigen Literatur nicht leicht mehr finden.

S. Bönicke,
Die Kunst des freien Orgelspiels.

Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen.

gr. 8. 12 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Im Verlage von **Friedr. Brandstetter** in Leipzig ist erschienen :

S. Bönike,
Chorgesangschule.

Erster Cursus,

enthaltend 92 ein- und zweistimmige Uebungen und Gesänge in leitereigenen Tönen für Sopran und Alt.

Siebzehnte Auflage. 8. 2 Bogen. Preis 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Zweiter Cursus,

enthaltend 66 mehrstimmige (meistentheils dreistimmige) Uebungen und Gesänge für Sopran und Alt.

Dritte Auflage. 8. 3 Bogen. Preis 5 Ngr.

Dritter Cursus,

enthaltend 89 Uebungen, Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauch für Gymnasien, Realschulen und Gesangvereine.

Partitur. Zweite Auflage. 6 Bogen. Preis 12 Ngr.

Jede der 4 Stimmen (à 2 Bogen) 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

H. Bönicke,
Chorgesangschule für Männerstimmen,

enthaltend 66 zwei- und vierstimmige Uebungen und Gesänge zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Realschulen, sowie für jeden Männergesangverein.

8. 6 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 12 Ngr.

Der süddeutsche Schulbote (1864, Nr. 16) empfiehlt dieses Werkchen mit folgenden Worten :

Mit wahrer Freude blättert man ein musikalisch so reiches, methodisch so wohldurchdachtes, von Anfang bis Ende den talentvollen Künstler und umsichtigen Lehrer bekundendes Büchlein durch. Da ist Theorie und Praxis verbunden in einer Weise, wie sie nicht trefflicher sein könnte, da ist Rücksicht genommen auf Ausbildung nicht nur des Wissens, sondern der Stimme und Stimmregister sowohl bei Brust- als bei Kopfstimme, auf gute Aussprache, auf das dynamische Moment, auf Polyphonie, auf stufenmässiges Fortschreiten, auf Bekanntwerden auch mit den theoretischen Gesetzen und Regeln, und das Alles an der Hand solch instructiver, tief durchdachter und doch zugleich so melodischer, ansprechender Tonstücke, wie wir solches in der gegenwärtigen Literatur nicht leicht mehr finden.

S. Bönicke,
Die Kunst des freien Orgelspiels.

Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen.

gr. 8. 12 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Im Verlage von **Friedr. Brandstetter** in Leipzig ist erschienen :

S. Bönicke,
Chorgesangschule.

Erster Cursus,

enthaltend 92 ein- und zweistimmige Uebungen und Gesänge in leitereigenen Tönen für Sopran und Alt.

Siebzehnte Auflage. 8. 2 Bogen. Preis 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Zweiter Cursus,

enthaltend 66 mehrstimmige (meistentheils dreistimmige) Uebungen und Gesänge für Sopran und Alt.

Dritte Auflage. 8. 3 Bogen. Preis 5 Ngr.

Dritter Cursus,

enthaltend 89 Uebungen, Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauch für Gymnasien, Realschulen und Gesangvereine.

Partitur. Zweite Auflage. 6 Bogen. Preis 12 Ngr.

Jede der 4 Stimmen (à 2 Bogen) 3 $\frac{1}{2}$ Ngr.

H. Bönicke,
Chorgesangschule für Männerstimmen,

enthaltend 66 zwei- und vierstimmige Uebungen und Gesänge zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Realschulen, sowie für jeden Männergesangsverein.

8. 6 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 12 Ngr.

Der süddeutsche Schulbote (1864, Nr. 16) empfiehlt dieses Werkchen mit folgenden Worten :

Mit wahrer Freude blättert man ein musikalisch so reiches, methodisch so wohldurchdachtes, von Anfang bis Ende den talentvollen Künstler und umsichtigen Lehrer bekundendes Büchlein durch. Da ist Theorie und Praxis verbunden in einer Weise, wie sie nicht trefflicher sein könnte, da ist Rücksicht genommen auf Ausbildung nicht nur des Wissens, sondern der Stimme und Stimmregister sowohl bei Brust- als bei Kopfstimme, auf gute Aussprache, auf das dynamische Moment, auf Polyphonie, auf stufenmässiges Fortschreiten, auf Bekanntwerden auch mit den theoretischen Gesetzen und Regeln, und das Alles an der Hand solch instructiver, tief durchdachter und doch zugleich so melodischer, ansprechender Tonstücke, wie wir solches in der gegenwärtigen Literatur nicht leicht mehr finden.

S. Bönicke,
Die Kunst des freien Orgelspiels.

Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen.

gr. 8. 12 $\frac{3}{4}$ Bogen. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Dyckerhoff, Wilh.

Compositions-Schule, oder die technischen Geheimnisse der musikalischen
Composition entwickelt aus dem Naturgesang & den Werken classischer
Tondichter
Bd.: 2

Emmerich 1872

Mus.th. 890-2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011640-6